خورخي لويس بورخيس

التانغو

أربع محاضَرات



ترجمة: د. مزوار الإدريسي

منشورات الجمل

هذا الكتاب

إذا كان بورخيس قد عُرِف بثقافته الموسوعية، بل الكونية المتمثّلة في العربية والعبرية والإسكندنافية والشرقية القديمة وغيرها، فإن القارئ سيكتشف في هذا الكتاب أنَّ بورخيس كان كاتبًا مَحلِّيًّا بامتياز، لأنه عالج فيه فنّ التانغو، الذي نشأ ببوينوس آيرس، بصفته فنًّا كُلِّيًّا، جامعًا ومتكاملًا، يتعانق فيه اللحن مع الغناء والرقص والكلمة. وسيتعرَّف على وجه آخر لبورخيس الوَلوعِ جدًّا بهذا الفنِّ، الذي خرجَ في بدايته من المواخير، أو «البيوت سيئة السُّمعة»، فكان رقصًا شُجاعًا مليئًا بالسعادة، فيه مغامراتٌ وحكاياتٌ تسرَّب الكثير منها إلى نصوصه الإبداعية.

الغلاف : سكينة صلوان

ISBN 978-9922605685
9 789922 605685

خورخي لويس بورخيس، التانغو: أربع محاضَرات

خورخي لويس بورخيس

التانغو

أربع محاضَرات

ترجمة: د. مزوار الإدريسي

منشورات الجمل

خورخي لويس بورخيس: التانغو: أزبع محاضَرات، الطبعة الأولى
ترجمة: د. مزوار الإدريسي

تلفون وفاكس: ٣٥٣٣٠٤ ١ ٠٠٩٦١
ص.ب: ١١٣/٥٤٣٨ ـ بيروت ـ لبنان

Jorge Luis Borges: *El tango. Cuatro conferencias*

Postfach 1127 . 71687 Freiberg a. N. - Germany
WebSite: www.al-kamel.de
E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

الفهرس

كلمة المترجم

ليس كتاب «التانغو» آخِرَ ما ألَّف ألأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (١٨٩٩-١٩٨٦)، لكنه آخِرُ ما صدر له، بعد رحيله، ثم إنه لم يَكتُبه، أو بالأحرى لم يُمْلِه، مثلما فعل بالكتب التي أصدرها بعد أن صار ضريرا، بسهره على مراجعتها وتنقيحها، كي يظلّ وفيًّا لأسلوبه في الكتابة، وهو ما فعله بسيرته الذاتية التي حاوره بالإنجليزية في شأنها ونشرَها نورْمان توماس دِ جِيوڤاني، ثم ترجَمها مع مارْسِيَالْ سُوُتُو إلى الإسبانية، وإنما هو أربع محاضرات عن فنّ «التانغو» كان عنوانها الأصلي «عن قضايا التانغو»، وألقاها أحاديث، في أربع مساءات من أيام الاثنين من أكتوبر سنة ١٩٦٦، ثمّ فُرِّغت من شرائط صوتية مُمَغنَطة، بعدما عُلِمَ بوجودها سنة ٢٠١٢، ويجد القارئ المعلومات عنها في «ملحوظة الناشر» لاحقا.

إذن، «التانغو: أربع محاضَرات» كتابُ ما بعد الرحيل póstumo، يُمكن أنْ نَنْعتَه بالكتاب «المصنوع»، على غرار ما اصطلح العرب على إطلاقه على الديوان «المصنوع»، الذي لا يَجمعه الشاعر بنفسه قيد حياته، أو الذي انتهى إلينا كاملا عبر

رُواة وبسلسلة تنتهي إلى الشاعر، بل هو الديوان الذي عادة ما يُصْدِرُه باحثون لشاعر لا ديوانَ له، بجمعهم لقصائده من مصادر مختلفة. ويصدُق هذا على كتاب بورخيس «التانغو» أيضا.

وجَلِيٌّ أن «التانغو: أربع محاضَرات» كتابٌ لم يُراجعه بورخيس، ولم يأذنْ بطبعه وإذاعته، ولذلك سيستغرب المتعوّدُ على القراءة لِمُؤلِّف «الألِف»، من الأسلوب الذي يطبع الكتابة في هذا النص، والتي تختلف كثيرا عمّا تميَّز به هذا الأديب العالميّ المرموق في آثاره. ولا حاجة للتأكيد مجدَّدا على أنّه لربما لم يكنْ مهتما بنشر هذا الكتاب، أو أنّه لم يكن أصلا مهتما بأنْ يبدو ناقدا فنيا، أو أنَّ العمر لم يُسعفه لكي يُراجع ما ألقى في تلك المحاضرات.

وإذا كان بورخيس قد عُرِف بثقافته الموسوعية، بل الكونية المتمثّلة في العربية والعبرية والإسكندنافية والشرقية القديمة وغيرها، فإن القارئ سيكتشف في هذا الكتاب أنَّ بورخيس كان كاتبًا مَحلِّيًّا بامتياز، لأنه عالج فيه فنّ التانغو، الذي نشأ ببوينوس آيرس، بصفته فنا كُلِّيًا، جامعا ومتكاملا، يتعانق فيه اللحن مع الغناء والرقص والكلمة. وسيتعرَّف على وجه آخر لبورخيس الوَلوعِ جدا بهذا الفنّ، الذي خرجَ في بدايته من المواخير، أو «البيوت سيئة السُّمعة»، فكان رقصا شُجاعا مليئا بالسعادة، فيه مغامراتٌ وحكاياتٌ تسرَّب الكثير منها إلى نصوصه الإبداعية، ولم يكن بَكَّاء مثلما انتهى إليه، وفْق بورخيس دَوْما، مع كارلوس غارْدِل، الذي جنى عليه بأن حوَّله

إلى فن مأساوي، يبكي فيه الرَّجلُ هجرَ المرأةِ إياه. وهكذا، ظهر بورخيس ناقدا صارما، لا يتردَّد في أنْ يبدي رأيه بشجاعة، وأن يؤاخِذَ على كارلوس غارْدِل؛ أهمّ رمز من رموز هذا الفن محلِّيًّا وعالَميًّا، تشويهَه للمحات التانغو وتحريفه لمَسِيره.

وأبرزَ الكتابُ بورخيسَ يَستظهر نصوصَ هذا الفنّ، ويُغنّيها أمام الحاضرين، ويبسط في تبحُّرِ الكلامَ في تفاصيل تخص ظروف ظهوره، ورجالاته من ملحِّنين وعازفين وشعراء، وفضاءات وأساليب ولباس، وتقاليد وأعراف وغيرها، شهدَتْها بوينوس آيرس دون سواها، مما يُعَدُّ المُدخل إلى عوالم العاصمة الأرجنيتينية، بشخصياتها وأحيائها وعُنفها وأمراضها الاجتماعية.

كذلك، يَتطرَّق بُورخيس إلى الوسائل التي غزا بها التانغو العالَم، خصوصا العواصِم الأوربية، فأعطى مَرئيَّةً للأرجنتين برمّتها، وصار علامةً لها، على غرار فن مصارعة الثيران بالنسبة إلى إسبانيا، مثلا، وهي أمورٌ عرفتْ طريقَها إلى أدب بورخيس، وجَعلتْه يحفل بها، وأكَّدتْ ما شدَّدت عليه زوجتُه مارِيّا كوداما حين ذهبتْ إلى أنّ «بورخيس يؤسِّس مدينَتَه أسطوريا، ويُغنِّيها عبر قصائده، ويَسْرُدها من خلال نصوصه، فشأن بورخيس شأن اليونانيين، إنه 'بورخيسُ بوينوس آيرس'، الذي لا ينفصل عنها إلى الأبد.» ونجد المؤلِّف في نهاية كتابه يُبرز وعيَه بالمهمة التي أناط بها نفسَه، والتي خُلاصتُها «أنّ دراسةَ التانغو لا تخلو من نفع، إنها دراسة لمختلف تقلُّبات الروح الأرجنتينية.»

قد ينتبه القارئ إلى أن المُميّزات التي طبعت أسلوب بورخيس، في كتابته لا تحضر بكثرة في كتاب «التانغو»، مثل استعمال الكلمات والعبارات البسيطة، المتداولة، ليُعالج بها قضايا وجودية كُبرى، والتركيز على الكلمة وشحنها بما يُغني عن إثقالها بالنعوت، والدعابة والسخرية والتّكرار، والعبارات العجائبية، إلخ.

ولا غرو أنّ الأمْر يُردُّ مجدَّدا إلى عدم إصداره الكتاب في حياته، ولذلك لم يُخضَع للمراجعة من قِبَله، ومن ثَمَّ تُلاحَظ غلبة الأسلوب الشفهي مُمَثّلا في صيغ أسلوبية: سيداتي وسادتي، وطيِّب، وإذن، وحينئذ، وعندئذ، وكذلك، إلخ. ومثل التقّطع المستمر في العبارات، والإكثار على غير عادته من المباشَرَة في الخطاب، وكثرة الاستطرادات التي تُجهض الاسترسال، إلخ.

ومع ذلك، فإنّ بورخيس في «التانغو» لم يتخلّ عن التشويق، بصفته تقنيةً ميَّزت أسلوبه، عبر استفزاز خيال المتلقي، ولعل ذلك ما دفع بصديقه الحميم -وشريكِه في تأليف العديد من الكتُبِ وإصدارها- بْيُويْ كَسَارِسْ إلى أنْ يصف كتابةَ رفيقِه بكونها شبيهةً «بمحطّة توقُّف تقع بين البحث والقصة»، وهو وصف دقيق، لن يتأخّر القارئ في الموافقة عليه، وهو يقرأ هذا الكتاب.

ملحوظةُ الناشر

انتهتِ التسجيلاتُ الصوتية- أصْلُ هذا الكتاب- إلى يَدَيِ الكاتب بِرْنارْدو أشَّاغا سنةَ ٢٠٠٢، لمَّا سلَّمه خُوصِي مانْويل غُويْكُوشِّيَا بعض الشرائط الصوتية المُمَغنطة ملفوفَةً، وفسَّر له أنها كانتْ مِلكا لإسبانيّ جِلّيقي، كانَ قد حلَّ بالأرجنتين صغيرا، ثم اشتغل لاحقا منتجا موسيقيا في ألمانيا (كان ذلك الشخص هو مانْويل رُومان رِيفاس، المتوفى سنة ٢٠٠٨). استقدم هذا الرجل تلك الشرائط من بوينوس آيَرِس، وأهداها إلى غُويْكُوشِّيَا عُربونَ صداقة. أنصتَ أشَّاغا إلى المادة، ورَقْمَنها وأكَّد أنها أصليَّة، بالعودة إلى إِدْوين وِيلْيَامْسون مؤلِّفِ بورخيس: *حياة (٢٠٠٧)*، الذي كتب عن تلك الأحاديث، التي أعلنتْ عنها الصحيفة اليومية لانَسْيُونْ *(الأمَّة)*، في الصفحة ٦ من طبعتها ليوم ٣٠ سبتمبر ١٩٦٥. هنالك، وبعنوان «عن قضايا التانغو سيتكلَّم خورخي ل. بورخيس»، وسيُعْلَن عن «دورة محاضرات سيُلقيها كلَّ أيام الاثنين من أكتوبر، على الساعة السابعة مساء، في الطابق الأول، بالشقة ١، من شارع الجنرال هُورْنوس ٨٢»، والتي سيتحدث فيها عن «أصولِ التانغو

وتقلُّباته»، و«الكُومْپَادْرِيتُو»[1]، و«الرِّيُو دِ لابْلَاطا بداية القرْن»، و«التانغو وتفرُّعاتِه». أخيرا، في ٢٠١٢، نشر أشَّاغا حكاية تلك الشرائط في مجلة *إِرْلِيَا*، لِإوْسْكَلْتِزْيانْدِيا (الأكاديمية الملكية للغة البَاسْكِيّة). وبعد سنتيْن، أوْصَلَها إلى صديقه القديم الكاتب سِزَارْ أَنْطُونْيُو مُولِينا، مُدِير لاكاسا دِلْكْتُور [بيت الكاتب] في مدريد، قائلا له إنه عَهِد إليه بها كي يُعطِيها أكبَرَ إشهار ممكن. تكلم سِزَارْ أَنْطُونْيُو مُولِينا فورا مع صديقته القديمة مارِيّا كُودَامَا، التي أبلغتْه عدم عِلمِها بالموضوع، فأرسل سِزَارْ أَنْطُونْيُو إليها في بوينوس آيْرِس نسخةً من التسجيلات، لكي تستمع هي إليها. وبعد عدة أسابيع، أكّدتْ أرْمَلة بورخيس أنَّ الأشرطة الصوتية أصْليَّةٌ. حينئذ، اتفق مُدِيرُ بيت *القارئ* ومارِيَّا كوداما أنه في أوّل سفر تقوم به الأخيرةُ إلى مدريد سيعقدان ندوة صحافية للتحدُّث في الموضوع، وهو الشيء الذي حدث يوم ٤ نونبر ٢٠١٣ (تدخَّل أشَّاغا في الندوة عبر الفيديو) وكان الحضور كثيرا، ليس بحضور محرِّري الصحف الوطنية فحسب، وإنما بحضور عمومي، وخصوصا الأمريكيين اللاتينيين. ابتداء من هذه

---

(١) الكومپادريتو: أي الصعلوك أو الفِتُوَّة (بالمعنى المصري) نمط لرَجل اجتماعي ظهر بضواحي رِيُو دِ لاپْلاطا، وتحديدا في بوينوس آيْرِس ومونتيڤيديو ورُصَارْيُو، منحدِرا تاريخيا من الغاوُشُو البدوي الأرجنتيني مقاومِ الاستعمار الإسباني، واشتُهر الكومپادريتو باعتباره جزءا من التطورِ التمدني في النصف الثاني من ق. XIX، ولاحقا عُرف هؤلاء الكومپاريتوس بالمشاجرات والمبارزات، وأيضا بالوسامة وبصفتهم راقصين للتانغو والميلونغا وعازفين للقيثارة. [المترجم]

اللحظة شُقَّ طريقُ النشر، الذي يسَّر اليومَ لقاءَ هذا الكتاب بقُرّائه. وبكلماتِ سِزَارْ أَنْطُونْيُو مُولِينا، فإنَّ «كلَّ هذا الإبحار يُمثِّل رمزيا ما يكون عليه مجتمعُنا اللاتينوأمريكيُّ: يُسجِّل إسبانيٌّ جِلّيقيٌّ أرجنتينيا؛ ويُسلِّم الجِلّيقيُّ التسجيل إلى إسباني باسْكِيٍّ، ويعود الباسكيُّ إلى تسليمه إلى جلّيقي آخر، لكي تَخرُجَ إلى النُّور، في الأخير، وثيقةُ أرجنتينيٍّ؛ هو أحد أبرز كُتاب الأدب على مرّ القرون».

تعود العناية بالنص النهائي، والفهرسة، والملاحَظات المدرَجة في هذا الكتاب إلى العمل الدَّقيق لمارْتِينْ هَادِيسْ.

المحاضرة الأولى

أصول التانغو

إِڤاريستو كارِّييغُو. الغاوُشُّو والتانغو: رمزان لتاريخ الأرجنتين. ڤيسِنطِي رُوسي وكتابُه *أشياءُ للسُّودِ*. إلماعٌ لِوايْنْتْمَان. «اللوح الثلاثي» لِمَارْسِلُو دِلْ مَاصُو. صُوَرٌ وذكريات عن بوينوس آيرِس العتيقة. الكومپادريتوس. أحياءٌ وشوارعُ وساحات. «البيوت سيئة السمعة». آلات التانغو. اشتقاقات. رأيُ لُوغُونِسْ.

السيدات، السادة، الأصدقاء،

أرغبُ في أن أقدِّم توضيحا مُسبَقا، واحتمالا سيَكون توضيحات متنوعة مُسْبَقة. التوضيح الأوَّل هو أني أَمليْتُ، في تسرُّع، عَبر الهاتف، ترتيبَ مواضيع هذه المحاضَرات، وبعد أنْ فكَّرتُ فيها، اعتقدْتُ أنّ الأكثر طبيعية تغييرُ ذاك الترتيب. لذلك، ومن أجل النظر في تاريخ التانغو، سوف نبدأ بالمسرح، بسبب المحيط، وبسبب شخصيات التانغو، ثم بسبب ذلك التطور الذي يمضي عليه أكثرُ من نصف قرن، وربما أغامر بملاحظة مُسْتَحيِية عن حاضر التانغو ومستقبَله. وربما أمْكَنَنا أنْ نتذكَّر التطوُّر المماثِل لفن الجاز، وموسيقى الجاز الساخنة (هُوتْ جاز)، لطاقم ملّاحي نهر الميسيسيبي، وحتى موسيقى الجاز الباردة (كُول جاز) لبعض الموسيقيّين المُثقَّفين في شيكاغو وكاليفورنيا، بعيدا عن موضعه الأصليّ ومحيطه.

إضافةً، أودُّ أنْ أُقدِّم لكم استباقا، أنني -حوالي ١٩٢٩- حصَّلت على الجائزة البلدية للأدب، وهي الجائزة التي أثَّرتْ في حياتي كثيرا، والتي كانت قيمتُها آنذاك محترَمَةً، مجموعُها

ثلاثة آلاف بِيسُوسْ، لكي أُفرِدَ عاما برُمَّته إلى اللهو؛ بمعنى أنْ أؤلِّف كتابا لنفسي. ذاك الكتاب كان دراسةً عن جاري القديم إڤارِيسْتُو دِ پالِرْمُو، الشاعر إڤارِيسْتُو كارِيِّيغُو.[1] طبيعيا، قادني موضوع كارِيِّيغُو إلى موضوع التانغو، فشرعتُ أبحث. وفي تلك السنوات، أتَّحدث عن ١٩٢٩، كان ذلك البحث أيْسَر مما هو عليه الآن. بالمناسَبة، لم تكن الكُتُب موجودةً بالوفرة التي هي عليها الآن، لكنْ تيسَّر لي التحدُّث مع الأوائل، مع رِجال التانغو. ولاحقا، منذ شهر تقريبا، تحاورتُ مع بعض الأشخاص ممّن لمْ يُتَحْ لي الوصولُ إليهم آنئذ؛ فليلةَ أوَّلِ أمسِ، مثلا، كنتُ أتحدَّث مع أَلْبِرْتُو غُونْسَالِسْ أَشَّا، أحَدِ أبرز زُعْرانِ الفترة، وقد قدَّم مُعطَيات تؤكِّد ما كنتُ قد حصَّلتُ عليه من قَبل. في هذه... في هذه الأبحاث لم أستطع القيام بما تُسميه مهنةُ المحاماةُ الإنجليزيَّة *أسْئلةً رئيسة* *leading questions*، أي أسئلةً توحي بإجابة. كنتُ ألقي أسئلةً عامة جدا، وأترُكُ مُحاوِرِيَّ يسترسلون وَفْق هَواهُم.

لكنني استشرْتُ المادة الكتابية أيضا. هنالك كتابٌ يتوافر على صفحات ممتعة، إنه *أشياءُ لِلسُّودِ*، للناشر الشرقيّ ڤيسِنْطِي

(١) الكاتب الأرجنتيني إڤاريستو فْرَانْسِيسْكُو إسْتَنِسْلاوْ كارِّيِيغو، الشهير بإڤاريستو كارِّيِيغو، وُلِدَ في پارانا، إقليم إنْتْري رِيُوس، في ٧ ماي ١٨٨٣، وتُوفي في بوينوس آيْرِس يوم ١٣ أكتوبر ١٩١٢. نشر بورخيس كتابَه إڤاريستو كارِّيِيغو، الذي يتضمَّن «تاريخ التانغو»، سنة ١٩٣٠.

رُوسِي،[٢] المقيم في شارع دِيّانْ فُونِس، في قرطبة [الأرجنتينية]، والذي تبادلتُ معه بعض الرسائل، ثم ذهبتُ لرؤيته في قرطبة. استقبلني فيسِنْطِي رُوسِي، وأدْهشني كَوْنُه لا يزال شابا، لكنْ حدَثَ أنه كان الابن وأنَّ الأبَ كان قد تُوفّي.

وفي تلك الأيام، ظهر كتابٌ بعنوان *مُذكّرات ال٩٠٠*، لِلَاسْتْرا،[٣] الذي جاء مؤكّدا ما قاله لي كثيرٌ من الأشخاص والي ١٩٢٩، وهو ما كان قد قاله لي ملحّنون، وصبيانٌ جَمَاجِمُ [طائشون][٤] الذين ما عادوا صبيانا جماجِمَ، بل هم سادةٌ وَقورون.

أنا تحدَّثتُ عن محاضرات، لكنْ في الحقيقة توجد كلمة واحدة، ليست أكثر ظرافة فحسب، ولكني رغبْتُ في أنْ تكونَ أكثرَ عدْلا، إنها كلمة «حديث». وهكذا، سيروقني كثيرا أن

---

(٢) فيسِنْطِي رُوسِي (١٨٧١-١٩٤٥)، صحافي وناشر وباحث، وُلِد في الأروغواي واستقرَّ في قُرطُبة (الأرجنتين) ابتداء من ١٨٩٨، في سِنّ ٢٧ عاما. ونُشِرت الطبعة الأولى من *أشياءُ لِلسُّود* سنة ١٩٢٦.

(٣) يُحيل إلى مجلّد *مذكرات ال٩٠٠*، *لِفِلِيبِّي أمادِيُو لاسْتْرا* (١٨٨٣-١٩٧٤)، المنشور في إدِتْرِيالْ هُومُول، بوينوس آيرِس، ١٩٦٥. ونشرتْ مجلة كُوادِرْنُسْ دِلْ سُورْ [دفاتر الجنوب] تقديما للكتاب بهذه الصيغة: «فليبي أماديو لاسْتْرا، رجُل ناضج متخصص في تربية الخيول الأرجنتينية المولّدة، ويسعى إلى رسم سيرة لبوينوس آيرِس القديمة. يتسم عمَلُه بكونه دراسة ذات قيمة ذاتية، ويَمتلك السلطة التي مَنَحه إيَّاها وضعُه باعتباره شاهدَ عِيان على تلك الفترة».

(٤) بالعامية: رجل ذو حياة خليعة، وفاسدة، يسهر الليل؛ وفرد ذو حياة متهتّكة ومتحلّلة، يتعاطى الفجور في جموح.

تُتِمُّوا وتُصوِّبوا وتَنقُضوا ما أقول، لأنني لا أتطلَّع إلى تعليم شيء، وإنما إلى التعلُّم أيضا. بمعنى أن هذه المحاضرات الأربع التي أستهلُّها اليوم في حيِّ سُورْ [الجنوب]، ذلك الحي الذي أحببتُه دوما، لأني أحسستُ دوما أنَّ الْبُويِرْتِنْيُوسْ [سُكان بوينوس آيَرِس]، بغض النظر عن خطر التضاريس، وما وراء العيش في ساڤدْرا، أو في فْلُورِسْ، أو في النُّرْطِي، نَحْن جميعا أبناء حيِّ سُورْ. الجنوب صِنف من القلب السِّريِّ لبوينوس آيَرِس؛ ويمكننا أن نقول: هنا توجد بوينوس آيَرِس. وفي كل الأحوال، إذا ما رغِبنا في إلحاق حيّ آخر به، فإن ذاك الحيّ سيكون السِّنْتْرُو [المَرْكز أو وسط المدينة]؛ وأعتقد أننا جميعا أبناء فْلُورِيدَا وكُرِّينْتِسْ، نحن أبناء حيِّنا الخاص، وجوهريًّا وقَطْعًا نحن أبناءُ حيّ سُورْ، شديد الارتباط بتاريخ الأرجنتين.(٥)

الآن، وقبل الدخول في تاريخ التانغو، أَوَدُّ أنْ أبدأ، لن

---

(٥) وضَّح بورخيس، في محاضرته حول «العمى» ضمن كتابه سبع *ليال* أنَّ: «حيُّ سُورْ يُمثِّل، بالنسبة إلى كل سكان بوينوس آيَرِس، بصيغة سريّة، المركز السري لبوينوس آيَرِس. وليس المركز الآخر، الفاخر نوعا ما، الذي نُبرزُه للسُّياح [. . .] صار حيُّ سُورْ مَركزَ بوينوس آيَرِس السِّرّيّ والمتواضع. أنا إنْ فكَّرتُ في بوينوس آيَرِس، فإنني أفكر في بوينوس آيَرِس التي عرفْتُ لمّا كنتُ صبيًّا: بمنازل خفيضة، وفناءات، ودهاليز، وصهاريج بها سلحفاة، ونوافذ بشبابيك، بوينوس آيَرِس تلك كانت تَشمَلُ بوينوس آيَرِس برمّتها. إنها الآن المدينة التي يُحافَظ عليها في سُورْ فقط.»

أقول باستطرادي الأوّل، لأنّ هذا احتمالا هو استطرادي الثاني، لكني أبدأ بالتأكيد بملاحظة طريفة، لستُ أدري إنْ كانتْ قدْ أُبْدِيت من قَبْل. لا أشكّ في أنها قد قيلتْ، طالما أنْ لا شيءَ يَحدُث للمرة الأولى، لكني لا أعلم إنْ كانَ قد وقع الإلحاح عليها كفايةً. إنها بسيطة جدا: أدعوكم إلى أنْ تنسوا التانغو للحظة؛ قد أقول إلى تأمُّلِ -على الأقل بصيغة موجزة جدا- تاريخِ بلدِنا الأرجنتين، ذلك التاريخِ القصير في الزمن، طالما أنه لا يتعدى قرنيْن، لكنّه غنيّ جِدًّا، مثل كل التواريخ، وربما أكثر من تواريخ أخرى، ذات الأحداث المأساوية.

لِنُفكِّر في هذا التَّعداد -لا تقلقوا، فَلَنْ يكونَ مُسهَبًا-، لِنُفكِّرْ في الغزو الجزئي لهذه الأراضي، لنفكِّر في أنّ بلدَنا كان مِن أفْقَرِ المستعمَرات، بل أكثرها فقرا للتسليم، وبوُسعنا أن نقول إنه كان أكثرَ المستعمَرات موقعا في الضواحي؛ ضِمن الإمبراطورية الإسبانية، طالما أن لا معادن ثمينة كانتْ توجد هنا، ولا وفرة في السُكان لإدخالِهم في عقيدة المسيح. كذلك يُمكننا التفكير في مفارَقةٍ مَفادُها أنَّ حفنة من الإسبان كانت كافية لإسقاط إمبراطوريتيْن؛ مِثل المكسيك أو البيرو. وفي المقابل، استمرَّتِ الحربُ هنا على الهنديّ إلى ما بَعْد الاستقلال. وهكذا، فإنّ جَدًّا لي، توفي سنة ١٨٧٤، في لَافِرْدِ [الخضراء]، كان رئيس مركز الحدود في خُونِينْ، وقبل ذلك توفي جَدّي قريبا من أَسُولْ.(٦)

(٦) يُشير إلى جدّه من جهة الأب، الكولونيل فْرَنْسِيسْكُو بورْخيس لافِينُورْ، الذي تُوفي عَقِب قِتالِ لافِرْدِ، الذي جرى يوم ٢٦ نونبر ١٨٧٤، والذي

وتواصلت الحربُ على المَقالب القذرة أكثرَ تُجاه الشَّمال، في إلشَّاكُو. ويُمكن تفسيرُ كلِّ هذا بفعل أنه لربما كان الأَيْسَرَ غزْوُ المدن والقلاع، مِنْ خوضها على مجموعات الهنود، الذين سواء أغُلِبوا أم انتصروا، فإنهم يتفرَّقون، ويصيرون غير مَرئيّين في سُهوب الپامْپا.

ولنُفكِّر، فيما بعد، في تأسيس المدن، التي قد تكون في البداية مجرَّد موقع عسكري. ثمّ لدَيْنا الاجتياحات الإنجليزية، التي لم تَصُدَّها السلطاتُ، وإنما سُكّان بوينوس آيَرِس. وبَعدُ، ثورةُ مَاي، وحروب الاستقلال، العملية التي كان جزءٌ كبير منها من عمل الأرجَنْتِينيِّين، والڤنيزويليين، والكولومبيين؛ تلك الحروب التي قادتْ كثيرا من الأرجنتينيين إلى التعارك، وأحيانا إلى الموت من أجل الوطن، ومن أجل الأوطان، بما أن المعركة الأخيرة، معركة أَيَاكُوشُّو، شارك فيها رُماةُ قنابلَ كانوا قد خرجوا إليها مع سَانْ مَارْتِنْ ولمّا يزالون صغارا. لنُفكِّرْ بَعْدُ في الحروب الأهلية، في الحرب المظفَّرة مع البرازيل، في مُكافحة الديكتاتورية الأولى، في تنظيم البَلَد، في خوض الكفاحات المتكررة على جماعة الفرسان الخارجين على القانون؛ ولْنَتذكَّرِ اسْمَيْ لوپِّيز خُرْدانْ، وپِنْيالُوسَا، من بين الخارجين على القانون. وبَعدُ، حربُ الباراغواي، والتنظيم

تواجهتْ فيه القواتُ الثورية لِپارْطُلُمي ميتْري مع قواتٍ وطنيّة ترأّسَها المُقدَّم خُوصِي إنُوسِنْسِيُو آرِياسْ.

الوطني. وإضافةً، كَون بوينوس آيرِس أدركتْ أن تصير إحدى أكبر مدن العالَم. لنفكِّرْ في بعض الرّجال الاستثنائيين الذين أنتجناهم: يكفي أنْ نُشير إلى سارْمْيِنْتُو ولُوغُونِسْ. ولنفكِّر، على الخصوص، في ما تعنيه كثيرٌ من الأجيال البشرية: لنفكّر في المعارك، أو في النَّفي، أو في الأمراض، أو في الأموات، في هذه المأساة الختامية التي تَدلّ على المصير الإنساني برمته. ويُحْصر كلُّ ذلك في أزيَدَ من مائة وخمسين سنة بقليل. ويَحدُث كلُّ ذلك بصيغة سرية نوعا ما، بما أنه تقريبا لا يمتدّ ليصل إلى العالَم (ربما واقعة ثقافية ما وصلتْ: المَذْهب الحداثي، مثلا، الذي حدث أوَّل الأمر في أمريكا، ووصل بعد ذلك إلى إسبانيا، حيث أَلْهَم شعراء كبارا، مثل مانْويل وأَنْطُونْيُو ماشَّادو، وفايِّ-إِنْكْلانْ، وخْوَانْ رامُونْ خِيمِنِثْ، كي لا نذكر مزيدا من الأسماء). ولنتذكَّر أنّ كلَّ هذه الحبكة التي تبدأ بسَهْل مفقود، حيث لم يكن يوجد -أو كان يوجد القليل جدا- من النجيليات أو الكلأ الأخضر. . . لنتذكَّر أنَّ كلَّ هذا قاد إلى بلد كبيرٍ مثل الذي نحن فيه، أو مثل ما كُنَّاه إلى وقت قريب. ولنفكِّر في أنّ العالَم يعرف القليلَ عنه، خارجَ كلمتيْن: كلمتان اثنتان تُنْطَقان في إِدِنْبُورْغ، أو بْراغ، أو ربما في طُوكْيُو، أو سمرقند، تُقالان لمَّا يَذكرُ أحدُهم الجمهورية الأرجنتينية. هاتان الكلمتان تَؤُولان إلى رجل وإلى موسيقى (هو أيضا بَالِيه). ذاك الرَّجل هو الغاوُشُّو.

ويوجد شيء غامض في هذا، لأن نمط الراعي الفُروسي

والمتفرِّد وُجِد في كلّ أمريكا: انطلاقا من نِبْراسْكا إلى مُونْتَانَا إلى التخوم الجنوبية للقارة. لديْنا السِّرْطَنِخو، والجَانِيرُو [رَجُل السهول]، والْغُواسُو، والْغَأُوشُو، والكُوْبوي، والغاوُشُو. لكنَّ أوَّل من نال الشهرة منهم، دُونَ أنْ يكون جوهريًّا مختلفا عن الآخَرين، هو الغاوُشُو. ويوجد دليل على ذلك في قصيدة للشاعر الكبير الأمريكي الشمالي، والتْ ويتمان، الذي في سنة ١٨٥٦ -أعواما قليلة بعد سقوط رُوسَاسْ-كتب قصيدةً سخيّةً ووُدِّية، عُنوانُها بالفرنسية -وهي لغةٌ كان يجهلُها- «Salut au monde» [تحية *إلى العالَم*]. يَبدأ ويتمانُ القصيدة مُحاوِرا ذاتَه ومتسائلا: «ماذا ترى، يا والْتْ ويتمان؟». ويقول إنه يرى كرة، كرةً في ناحية منها النَّهارُ وفي الأخرى الليل، وأنها تحوم عبر الفضاء. وبعْدُ: «ماذا تسمع، يا والْتْ ويتمان؟». وحينئذ، يَسْمَعُ الصُّناع التقليديين، ويسمع أغاني من كل الأنحاء. وبعْدُ يعود إلى: «ماذا ترى، يا والْتْ ويتمان؟»، «هاتِ يَدَكَ، يا والْتْ ويتمان؟». وعندما يَصِل، بعد أنْ يكون قد مرَّ بأضرحة الفايْكِنْغ[٧] وبِحُجّاج نهر الْغَانج، وبالوصول إلى هذه المناطق يقول:

(٧) كان بورخيسُ يمتعض كثيرا من إضْفاء الصبغة القشتالية على هذه الكلمة [vikingos]، وكان يُفضل أن يقول vikings. لقد كتب في مقدّمة كتابه *مديح العَتمة* (١٩٦٩): «إن أعضاء الأكاديمية الملكية الإسبانية يرغبون في أنْ يفرضوا على هذه القارة عجزَهم في نطق الكلمات فينصحوننا باستعمال أشكال خشنة: neuma [علامة تنويط الترتيل]، وsicología

أرى الغاوُشُو،
أرى راكِبَ الحصانِ مُنقطِعَ النَّظير يَلُفُّ العُقدة،
أرى على السَّهبِ ملاحَقةَ الأملاكِ المتَحَدِّية.[٨]

لو أن ويتمان كان قد كتب «أرى الفارس منقطِع النظير» لما كان قد كتب أيَّ شيء؛ لكنه كتب -لربَّما متَذكِّرا البيت الأخير من *الإلياذة*، الذي يقول: «على هذا المنوال أُقيمَ مأتَمُ هِكْتُور، مُروِّضِ الخيول» -لقد كتب «راكب الخيول»، *rider of horses*.

[علم النفس]، وsíquico [نفسي]. ولقد عنَّ لهم مؤخَّرا أنْ يكتبوا *vikingo* عِوَض *viking*. أرتابُ في كوننا سنسمع قريبا جدا الحديث عن آثار «*Kiplingo*» (في إشارة إلى الكاتب الإنجليزي Rudyard Kipling).

(٨) الترجمة (في الحقيقة، هي اختيارات مُقتَضَبة) أنجزها بورخيس لديوان *أوراق العشب*، برسوم لأنْطُونيو بِرْني، ونُشرتْ من قِبل خُوارِثْ إدِطُرْ في بوينوس آيْرِس، سنة ١٩٦٩. أما قصيدة «*تحية إلى العالَم*»، التي يُشير إليها فهي تعود إلى الكتاب VI في الأصل الإنجليزي. لم يُدرجْ بورخيس هذه القصيدة في اختياراته، لكنْ من الجليِّ أنه كان يعرفها جيدا، ذلك أنه يذكرها في بحثه المعنوَن «ملحوظة على والتْ ويتمان» (المنشور في *Los anales de Buenos Aires* [*حوليات بوينوس آيْرِس*]، ١٩٤٧، وضمَّه لاحقا إلى كتاب *Discusión* [*نِقاش*]، بوينوس آيْرِس، إمِسِ، ١٩٥٧). وبعْدُ في البحث القصير «الغاوُشُو ١٨٠٠-١٩٠٠» (المنشور في المجلّد الغاوُشُو دِلْ رِيُّو دِ لابْلاطَا ١٨٠٠-١٩٠٠، ثم ضمّه إلى *نصوص مُستعادَة* III: ١٩٥٦-١٩٨٦)، يستشهد بورخيس بنفس الأبيات التي تَظهر هنا، لكنْ بشكل لطيف وأكثر اكتمالا: «أرى الغاوُشُو يَعْبرُ السُّهول/ أرى راكِبَ الحصانِ مُنقطِعَ النَّظير يَلُفُّ العُقدة / أرى على السُّهوبِ ملاحَقةَ الأملاكِ المتَحَدِّية». ويؤكِّد في ذلك البحث نفسِه أنَّ الغاوُشُو «كان الأرجنتيني الأوّلَ الذي اخترق خيالَ البشرية».

وذاك يُعطي البيتَ قوَّته. إنّ هذه الإشارة إلى اِلْغاوشُو ليست محض مصادفة، ذلك أنّ الغاوشو غدا إحدى شخصيات التانغو، ولو أنَّ [ويتمان] احتمالا لمْ يعرفْ بتاتا موسيقاه، ولم يرقص رقصته. لكنَّ ذلك أُرْجِئُهُ إلى ما بعد، عندما سأتحدَّث عن الكومپادريتو [الصعلوك] كما كان، وإنما أيضا الكومپادريتو مثلما يُتخَيَّل، ومثلما كان هو يرى ذاتَه نفسَها... لأننا جميعا نحمل فينا هذا الضروريَّ جدا لكي نواصلَ عيشَ حياةٍ متعدِّدةٍ: جميعُنا نَحْمل حياتَنا المتواضعة، وإضافةً نحمل حياةً أخرى، متخيَّلة. وكان الكومپادريتو يرى نفسَه شبيهة بالغاوُشُو نوعا ما، لكنَّنا سنرى كلَّ هذا لاحقا.

والآن، سنَصِل إلى تاريخ، تاريخٍ وموضِع. التاريخ سابقٌ على ما أُلِف إسنادُه إلى التانغو، لكنَّه التاريخُ الذي قَدَّمَه لي، بسنوات قليلة تزيد أو تنقص، كلُّ مُخاطِبيَّ في ١٩٢٩، وأحَدُهم في ١٩٣٦. التاريخ هو سنة ١٨٨٠. يُفترَضُ آنَئِذ أنّ التانغو برز بشكل غامض، «خِلْسة» ستكون هي الكلمة الأكثر دقة. الآن، في ما يخص جغرافية التانغو، هنا كانت الإجابات مختلفة، حَسب حَيِّ المُتحدِّث أو حَسَب جنسيته.

هكذا، يختار ڤسِنْطِي رُوسِّي الجانبَ الجنوبي من المدينة العتيقة لمونْتِڤيدِيُو [عاصمة الأرغواي]، وأطرافَ شارع بوينوس آيرِس وشارع يِرْبالْ. إذن، اختار من تحدَّثوا إليَّ، وَفْق حَيِّهم، الشَّمالَ أو الجنوب. هكذا، ردَّه أَحَدُ المُنْحَدِرين من رُصَارْيُو إلى مدينةِ رُصَارْيُو. وينبغي ألّا يشغلنا هذا كثيرا؛ فسيان أن

يكون قد ظهر في هامش من النهر أو في آخر. لكني أعتقد، طالما أننا في بوينوس آيَرِس، وبما أنني من بوينوس آيَرِس، فبوسعنا اختيار بوينوس آيَرِس، وهو عموما ما يُقبَل. لديْنا، إذن، بوينوس آيَرِس سنة ١٨٨٠.

كيف كانت بوينوس آيَرِس تلك في ١٨٨٠؟ لقد أتمَّتْ أُمِّي ٨٩ عاما، ولحسن الحظّ أنها تتذكَّر شيئا من ذلك الزمان.(٩) لقد تناقشتُ كذلك مع الدكتور أَدُولْفُو بِيُويْ،(١٠) تكلَّمتُ مع كثير من الناس، وكلُّهم قدَّموا لي صورة مماثلة، يُمكِن إيجازُها بقول إن كلَّ بوينوس آيَرِس كانت وقتئذ هي حَيُّ سُورْ. وبذِكري لِحَيّ سُورْ، أفكِّرُ، قبل كل شيء، في محيط متَنزَّه لِسَامَا، في ما يُسمّى سَانْ طِلْمُو، أيْ أنّ المدينة كانتْ مدينة مُقسَّمة إلى تجمُّعاتٍ سكنية. مُعظَمُ البيوتِ، عَدَا بعض القصور الصغيرة في شارع أَلْفِيار، كانت خفيضة. كلّ البيوت كان لها التصميمُ نفسُه، والذي لا يزال قائما، وآمُل أنْ يظلّ مُستمرّا، في «الجمعية الأرجنتينية للكُتَّاب»، بشارع مِكْسِيكُو.(١١) وُلِدتُ في بيت ليس بالغنيّ جدا ولا بالفقير جدا كباقي البيوت، في

---

(٩) لِيُونُورْ أَسِيفِدُو دِ بورخيس (١٨٧٦-١٩٧٥)، والدة الكاتب.

(١٠) أدولفو بيوي (١٨٨٢-١٩٦٢) كان محاميا، وسياسيا، وموظَّفا أرجنتينيا، وأبا للكاتب أدولفو بيوي كاسارِسْ.

(١١) يُحيل إلى البناية التي بشارع مِكْسيكو ٥٢٤، والتي بُنِيتْ في ١٨٦٠، هذا البيت في ملك «الجمعية الأرجنتينية للكُتّاب» (SADE)، التي اشتغلَ مَقرُّها هناك بين ١٩٤٦ و١٩٧١. في عام ١٩٧٢، انتقلت الجمعية إلى المَقرّ الحالي في شارع الأورغواي ١٣٧١.

تُوكُومَانْ وسْوِيپاشَا. في ذلك البيت، الذي تحدَّثتُ عنه، يَوجد ذلك التصميم، أي: نافذتان بقضبان حديدية، تُناسبان الصالون، وبابُ الشّارع بِمِقرَعة، والدهليز، وباب ساتِر، وفناءان، في الفِناء الأوَّل يوجد صهريج، به سلحفاة في العمق تضطلع بتنقية الماء، وفي الفِناء الثاني، الذي تَفْصِله غرفةُ الأكل، يوجد عَريش. تلك كانتْ بوينوس آيْرِس. لم تكنِ الأشجار في الشوارع.

تتوافر في بيتِ وِيتْكُومْبْ[١٢] الكثيرُ من صُوَر المرحلة. هنالك واحدة، ربما تكون أسْبَق، هي صورة تُقدِّم فكرة عن المَلَل، والرَّتابة الرِّيفية، إنها صورة «الزوايا الخَمْس». حوالي... أعتقد أنه قبل ١٨٨٠، أُخِذت الصورة من سطح، تظهر فيها كُلُّ البيوت خفيضة، ومقهى، وعمود إنارة، وأعتقد أن هناك عتّالا في الزاوية؛ لأن العتَّالين كانوا يجلسون في الزوايا، وفي يدهم حبل... ليس بسبب أنَّ الناس كانوا يُبدِّلون البيت، وإنما بسبب أيِّ تغيير للأثاث في البيت، ولأنه لِأيِّ مهمَّة في البيت كان يُنادى على عتَّال الزاوية. كانت المدينة صغيرة. قالت لي أُمّي، جِهةَ الشَّمال تنتهي في شارع پُويِّرِّدُونْ، الذي

(١٢) يُشير إلى المَحلّ الموجود في حيّ فْلُوريدا ٣٦٤، المبنيّ في ١٨٨٠ من قِبَل أَلِيخانْدْرُو س. وِيتْكُومْبْ (١٨٣٥-١٩٠٥)، المصوِّر الذي وُلِد في لندن، والذي تُعتَبر أعمالُه تراثا تاريخيا للأرجنتين. بعد وفاته، واصل ابنُه العملَ في تجارته إلى أن توفي سنة ١٩٤٥. وانطلاقا من ذلك الحين، سَهر شُركاءُ مختلفون على أن استمرار عمل الشركة إلى غاية ١٩٧٠.

كان يُسمَّى وقتَها سِنْطرُوأَمِريكا. كان هنالك خَطٌّ سكة حديد واحدٌ، يَمْضي من الرِّتِيرُو حتى إِلْأُنْصِي. وبعْدُ، في الناحية الأخرى من سِنْطرُوأَمِريكا، تَبدأ منطقة أخرى مُلتبِسة قليلا مِنْ *أرض ملتبسة terrain vague*، كما يُقال بالفرنسية، حيث كانت توجد قُرى صغيرة، وبَشرٌ يتنقَّلون على الخيول، وربما بيت ريفي، وأفران الآجر، وبُحَيْرة كبيرة، تُسمَّى لَالَاغُونَا دِغْوَادَالُوبِّي. في السابق، كانت البُحيْرات أقْرَب. لقد عاينتْ جدَّتي حِصانا يغرق في ساحة قْسِنْطِي لُوبِّيتْ... ولم يُفْلح الجيران في إنقاذه. كانت الساحة «فجوة الرؤوس الصغيرة»، لأنه في لَاسْ هِراسْ وبْوِيِرِّدُونْ كانت توجد حظائرُ الشَّمال. ويعْدُ كانتْ حظائر الغرب، في ساحة إِلْأُنْصِي، والحظائر من أعلى درجة، التي أشار إليها إِشِّفرِّيا(١٣) في رواية *El matadero* [المَسْلَخ]، والتي تقع على مسافة تجمعات سكنية قريبة من هنا في *ساحة إسبانيا*، ثم الواقعة في *مُتَنَزَّه لُوسْ بَاتْرِيسْيُوسْ*. إنَّ إحدى أولى ذكرياتِ أُمِّي تتمثَّل في إحدى ضفَّتيْن اثنتيْن كانتا تقعان على طريق العربات في المدينة: الضفة التي هي رأتْها كانتْ في ساحة إِلْأُنْصِي. هناك كانت العرَبات تصل منْ هَايِدُو، ومن مُورُّون، ومن مِرْلُو، ومن قُرَى الغَرب. وكانت هنالك ضفةٌ

---

(١٣) José Esteban Echeverría Espinosa خوصي إسْطبانْ إشّفرِيّا إسْبِينُوصَا(١٨٠٥-١٨٥١) كاتب وشاعر وروائي أرجنتيني، ينتمي إلى جيل ٣٧، ويُعَدّ مُدخِل المذهب الرومانسي إلى بلده، له أعمال كثيرة من بينها *المَسلَخ*.

آخر على طريق العَربات، وقد رأيتُ صُوَرًا لها أيضا، إنها تقع هنا بالذات، في كُونْسْتِتُسْيُونْ.

لحسن الحظ أن لديْنا مدينةً ذات بيوت خفيضة، مدينة قروية. لقد قال لي الدكتور بِيُويْ إنه يتذكّر مرحلة كان يُعرَفُ فيها، لِنقُلْ... عَرَف فيها كلّ عائلة من العائلات التي كانت تعيش في كلّ بيت من كلّ تجمّع سكني. يُمكن أن تكون في كلامه بعض المبالغة، أو يُمكنُه أنْ يَحْصر المسألة في بعض الأحياء. حدَّثني، مثلا، عن تجمع سكني، بشارع سانْ خُوصي، كان يعيش فيه السُّودُ وحْدَهم. وأنا في صباي، أدْركْتُ رؤيةَ سُودٍ أكثرَ من الآن؛ الآنَ اختفى الأسْودُ تماما. كان السُّودُ من سلالة العبيد، وكانتْ لهم الأسماءُ نفسُها التي كانتْ لِسادَتِهم، وحافظوا -أو إنّ أبناءَهم حافظوا، خلال زمان طويل- على علاقة ودية مع سادتهم القُدامى، بما أنهم يحملون اسمَهم وأنهم كانوا جزءً من العائلة. إضافة، وبخلاف ما حَدَث في الولايات المتحدة، لم يكن السُّودُ هنا يعملون في الحقول؛ كان عملهم يقتصر على الخدَمات المنزلية، وكانوا يهرمون ويموتون في بيوت مُلّاكِهم، ويَتَماهَون قليلا معهم. وبَعْدُ شرعتِ الهجرة تَصِل، وبدأ السُّكان يتغيَّرون، والمدينة تكبُر. لكنّ لديْنا وثائق عن الحقبة. هناك، مثلا، رواية عنوانها *Libro extraño* [كتابٌ غريب] للدكتور Sicardi سِيكارْدِي،[١٤] يسرد فيها، مع

(١٤) فرَانسِيسْكُو أَنسِلْمُو سِيكَارْدِي (١٨٥٦-١٩٢٧)، كاتب أرجنتيني. قادتْهُ مهنتُه طبيبا إلى التعرُّف على ضواحي بوينوس آيرِس، وهي التجربة التي

بعض المبالغة الرومانسية، نُمُوَّ حَيِّ ألْماغْرُو. أتذكَّرُ فيضانا غَمَر إِلْمالْدُونادُو وُصِف بمأساويةٍ.

لمّا كنت صغيرا، كانت المدينة قد تمدَّدت. ناحِيةَ الشَّمال، كانت المدينة تنتهي عند جِسر إِلْبّاسيفِكُو، عند ذلك الخندق الذي كان ينتقل من الجَفاف إلى الفيضان، حيث جَدْول مالْدُونَادُو، حَيّ الْكُرِيُّلوس [المُوَلَّدين] الأشرار، والكَلابْرِيِّين[١٥] أيضا.

وتتذكَّر أُمّي فترة كان فيها اسْمُ بَرَّاكاسْ يُشير إلى ما ستشير إليه أسماء تِمْبِرْلِيْ، وأَدْرُغِي، وفْلُورِسْ، وبِلْغْرانو؛ أي أنه كان حيَّ بيوتٍ ذات حدائق خلفية، خصوصا شارع كايِ لارْغَا دِ بَرَّاكاسْ، والشارع الحالي مُونْتِسْ دِ أُكَا، مثلما شارع كايِ لارْغَا دِ لارِكُلِتَا، المعروف حاليا بشارع كِنْتَانَا.

أعتقد أنّ لديْنا الآن لوحةً للمدينة. أريد أنْ أشير أيضا إلى أنّ تلك المدينة كانت لا تزال مدينة تَرَاتُبِيّة. أتذكَّر أنني كنتُ قد سألتُ سيّدا عن الملابس التي كان يرتديها الكومپادريتوس في زمانهم، فقال لي: «طيب، كانوا يرتدون مثل الملابس التي نرتديها جميعا الآن»، بمعنى، أنهم كانوا يرتدون سُترة ويعتمرون برنيطة ليستْ رسمية وقبّعةَ تشريفات؛ بالطبع، ويستعملون منديلا أيضا. لكنْ، إلى حد ما، جميعا نرتدي الآن

طبعها في مؤلَّفه كتابٌ غريب (المنشور في خمسة مجلدات متتابعة، بين ١٨٥٦ و١٩٠٢). كذلك كان مؤلِّف ديوان بعنوان *القَلَقُ الإنساني*.

(١٥) هم إيطاليون ينحدرون من إقليم كالابْرِيا. [المترجم]

ملابس مثلَ الكومپادريتوس مِنْ قَبل. وفي المقابل، كان هنالك، في تلك الفترة، اختلاف مهم بين أن تكون سيدا وأنْ تكون كُومْبَادْرِيتُو أو رجُلا من الشعب. وعلى الرغم من أن الكومپادريتو كان يتمكّن من ربح مال -هذا كان يُمكِّنُه منه كذلك قيامُه بمهن متنوعة أو أن يكونَ حارسا شخصيا لسياسيّين، أو أنْ يكونَ عنصرا لإخافة المُصوِّتين أثناء الانتخابات-، ومع ذلك كان يُواصِل التصرف بصفته كُومْبَادْرِيتُو، أي رجُلا ذا برنيطة ومنديل وسُترة محْكَمة، وسراويل جَرَس [واسعة عند الأسفل] أو سراويل مصباح [ضيقة عند الأسفل]، وحذاء كَتّان أو عَقِب عال. كانت هنالك تراتُبِيَّة آنذاك فُقِدت الآن.

ثم نرى بوينوس آيَرِس التي تعود إلى ذلك الحين، بوينوس آيَرِس تلك ذات المنازل الخفيضة، دُون أشجار، وبفِناءات؛ مدينة بوينوس آيَرِس بِتَرامَات تَجُرُّها الخيول، وترامات تُنزِل راكبيها ليس عند الناصية، وإنما في كثير من الأحيان عند باب بيتهم، وحيث كان جميع الناس يعرفون بعضهم البعض، وكانوا جميعا أقاربَ، أو أقاربَ لأقاربهم. إضافة إلى أنه كانت توجَد ضيافةٌ اختفتِ الآن. أعْرِفُ عن حال كثير من الأشخاص الذي كانوا يَصِلون من الأقاليم أو من الأرغواي للإقامةِ وللعيش في بوينوس آيَرِس، وفي اليوم التالي كانوا يتَلقَّوْنَ صَحْنَ فطائر، ويتلقَّون حلوى دُولْسِي دِ لِشّي؛ وبعد يوم أو يوميْن كانوا يُعيدون ذلك الصَّحن وفيه حلوى وسريعا كانوا يصيرون أصدقاءَ لكل سُكّان الحي. اليومَ، في المقابل، نعيش في شُقق ببنايات،

ويُمكننا أنْ نَجْهَل جيدا اسمَ جارِنا الذي فوقَنا، أو اسمَ جارِنا المقابِل لشُقَّتنا.

عندنا تاريخٌ هو ١٨٨٠، وعندنا المكان، وهو بوينوس آيرِس. والآن سنمضي إلى أمْكِنة التانغو نفسِها. ماذا كان أَصْلُ الكلمة؟ يتهيّأ لي أن أصلها إفريقي، أو شِبه إفريقي، مِثل كلمة «مِيلُونْغَا»، أيضا. وَفْق فِنْتُورا لِينْشْ(١٦)، ابْتُكِرت موسيقى المِيلُونْغا من قِبَل الكومپادريتوسْ لِلهُزءِ بكَانْدُومْبي(١٧) الزنوج، وكانتْ تُرْقَص -يقول لنا في كتاب له-،(١٨) في كازينوهات الدرجة المتواضعة في أُونْصِي وكُونْسْتِيتُوسْيون. في المُقابل، قال لي أشخاص آخرون إنّ الميلونْغا صارتْ تُرْقَص وقتا طويلا بَعْدُ، وأنَّ الميلونغا كانت في البداية موسيقى ببساطة، وأنها رُقِصتْ بتأثير من التانغو. في الحقيقة ليستْ لديّ عناصر الحُكم على هذا الموضوع.

لنَمْضِ إلى الأمكنة. لقد تَكرَّر -وهناك الكثير من الأفلام التي ألحَّتْ على هذا- بأنّ التانغو أصلُه من الضواحي، وأنّ التانغو ظهر في الضاحية. والضاحية، بالطبع، كانت آنئذ شديدة القرب من المَركز. لكنَّ الحوارات التي عقدْتُها مع أناس من تلك الفترة قادتني، بل دلَّتني كُلُّها على أن كلمة «أَرَّبَلِرُو [سَاكِن

(١٦) رُبُوسْتِيانُو فِنْتُورَا لِينْشْ Robustiano Ventura Lynch (١٨٥٠-١٨٨٨)، موسيقي، ورسام، وكاتب، وفولكلوري أرجنتيني.

(١٧) Candombe رقصة زنوج أمريكا.

(١٨) يُحيل بورخيس إلى هذا الكتاب في المحاضرة الثانية.

الضاحية]» هنا ليس لها معنى طُبوغرافي. إضافةً، لمْ يكن يُتحدَّثُ عن الضاحية، بل كان يُتحَدَّث عن الضفاف، وتلك الضفاف لم تكن ضفاف الماء فحسب، وإنما كانت، على الخصوص، ضفاف الأرض. وكانت الضفافُ النموذجية والأكْثَرُ تميُّزا ضفافَ الحظائر، الحظائر القديمة، أي ضفاف التراب، والغُبار، ورعاة البقر، وأماكن الترفيه أيضا بالنسبة إلى أولئك الناس.

إذن، أين برز التانغو؟ حَسَب الجميع، فقد برز التانغو في الأمكنة نفسها التي سيظهر فيها لاحقا el *jazz* الجَازُ، في الولايات المتحدة. بمعنى أنّ التانغو قد خرج من البيوت «سيئة السمعة»(١٩). طيب، تلك البيوت كانت تقع بين كل أحياء المدينة، لكنْ لِنَقُل إن بعضَ الأحياء كانت متخصِّصة. وتلك الأحياء كانت هي شارع إِلْتِمْبْلي، الشارع الذي يُسَمى اليومَ بِيّامُونْتِي، في اتجاه ٢٥ ماي أو پَاسِيُّو دِ خُولْيُو، مثلما كان يُقَال وقتذاك. وبَعْدُ ما كان قد سُمِّيَ «إِلْبَارِيُّو طِنِبْرُوسُو [الحيّ المُظلِم]»، أي خُونِينْ ولَافايّ. لكنْ، إضافةً إلى ذاك، كانتْ تلك البيوت كبيرة، ولها فِناءات، وكانتْ تُستَعمَلُ، زيادةً، كأمكنة للاجتماع؛ بمعنى، أنه كان من البشر من يرتاد تلك البيوت لكي يلعب الورَق، ولكي يشرب كأس جُعّة، ولكي يلتقوا بأصدقاء. هذا شيءٌ أدركْتُ رؤيتَه مُستمرًّا للآن في پَالْما دِ

(١٩) المواخير وبيوت الدعارة.

مَايُورْكَا، هناك، عندما كان يُبحث عن شخص ولا يُعثَر عليه في المقاهي، كان يُبحَث عنه في البيوت الثلاثة أو الأربعة التي من ذاك النمط وكانت موجودة في بَالْما.

هنالك دليل، دليل يأتي ليُقوِّي هذا الذي جئتُ على ذكره. ذاك الدليل هو الآلة التي كانت تُستعمَل في التانغو: الآلات. وسأتذكَّرُ، الآنَ، صديقا لي، رجُلا هو الآن عجوز، كان صديقا لإفَارِيسْتُو كَارِّيِيغُو. اعتاد إِفَارِيسْتُو كَارِّيِيغُو أنْ يُحيلَ إلى ذاته فيقول: «الليلةَ التي اكتشفني فيها مارْسِيلُو دِلْ ماصُو». لقد نشر مارْسِيلُو دِلْ ماصُو،[20] حوالي سنوات «الذكرى المئوية»[21]، كتابا بعنوان *Los vencidos* *المهزومون*،[22] وهو كتابُ حكايات، ليس الحكايات بمعناها الحالي -أعتقد أننا ننتظر الآن من حكاية بدايةً ووسَطا ونهاية- وإنما بالأحرى ما كانوا يُسمّونه وقتذاك «croquis [خطاطة تأليف أدبي]». لكنْ في نهاية الكتاب كانت قصائد متنوعة، وكانت إحداها، أعتقد أنني

---

(٢٠) مارْسِيلُو دِلْ ماصُو (١٨٧٩-١٩٦٨)، شاعر وكاتب أرجنتيني، ابن خالة ماسِدُونْيُو فِرْنانْدِسْ وابن السياسي إغْناسْيُو دِلْ ماصُو.

(٢١) ذكرى مائة سنة الأولى لتأسيس الدولة الأرجنتينية التي أُقيمت سنة ١٩١٠ [المترجم].

(٢٢) يتذكَّر بورخيس: «في السنة العاشرة، مارْسِيلُو دِلْ ماصُو، الناشر القادِم لكارِّيِيغو وصديقه الوثيق، نشر السلسلة الثانية من *المهزومون*، وهو كتاب نثري متوَجِّع وممتَاز، يُوثِّق أشخاصا ومَناظر من هذه المدينة» (في «حضور بوينوس آيرس في الشعر»، مُضمَّن في *نصوص مُستعادة* I: ١٩١٩-١٩٢٩).

استطيع تذكُرها، عنوانُها «اللوح الثلاثي للتانغو».[٢٣] أعتقد أنها تعود إلى سنة ١٩٠٨. وتقول هكذا... أتذكَّر القصيدة الأولى، عنوانها «راقصو التانغو»:[٢٤]

لمّا عيَّن إيقاعُ ذلك التانغو
ميزانَ الانتظار
كأفاعٍ نَشَّطها بُخار هوى،
التفَّتْ عُقَدًا فكانتْ فسائلَ لبلاب غريب
أزْهَرَ بين المطر وأمثال الصالون.

-أَوْرَا، بُنَيَّتي -صاحَ الْكُومْبَادْرِي والرفيقة العَبُوس
أهْدَته تهتُّكَ قِلَّةِ حيائها الحارِّ
وهي تَجْلِدُ بجَسدِها كألسنة مِحرَقَة
والحشايا الاهتزازية لدَهماء الحبِّ تلك.

«دَهماء الحبِّ» يبدو لي نعتا ممتازا لِلْكُومْبَادْرِي.

أصَرًّا على دورة، انسابتِ الكمنجاتُ
وقال النايُ نُوطاتٍ لم يكتبْها أحدٌ أبدا،

---

(٢٣) «اللوح الثلاثي» هو في الواقع قسم من الكتاب، مُشكَّل من ثلاث قصائد: I. «الراقصون»، II. «روح التانغو»، III. «نهاية التانغو».

(٢٤) لاحقا سيُلغي بورخيس المقاطع الأولى من «الراقصين».

لكنَّ الراقصيْن في نعومة ومَهَل، كانا يمضيان،
للفوز، ودون أنْ يُلْحَظا، تبادَلا القُبل.

وبَعْدُ:[٢٥]

الراقصان كانا يمضيان بإيقاع حُبّ وبسالة
على وسادة الشَّعَر، بِجَبِينهما مستَنِدَيْن.
ثلاث أيادٍ على الكَتِفيْن ويدٌ على الخصر
تلك كانت آخِرَ تقليعة للتانغو في الضواحي.

ثمّ عند انتهاء «اللوح الثلاثي»، يكون أحد الكومبادريس قد قتل المرأة، المرأة التي كانتْ وفيَّة له، والتي تُسمَّى، بدلالة عميقة، «لَانْيادوسا [الرَّؤوفة]»[٢٦]

بينما كان المُجرِم ينهب أموال البيت.

وبَعْد: «لكنْ بمرور دُوار التانغو -الذي ليس شبيهَ الْخمْر»، أقرَّ الرجالُ أنَّ الشرير قد يكون قتل المرأة. وقد كتب دِلْ ماصُو هذا قبل الذكرى المئوية بوقت قليل. كان يكتب وقائع معاصرة عَرَفها وعَلِمَها. ولعلَّكم انتبهتم إلى أنه يقول: «انسابتِ الكمنجاتُ / وقال النايُ نُوطاتٍ / لم يكتبْها أحدٌ أبدا»، وفي

(٢٥) الأبياتُ التي يذكرها بورخيس لاحقا تخص المَقطع الأوَّل من «روح التانغو»، القصيدة الثانية من «اللوح الثلاثي».

(٢٦) يتذكر بورخيس الآن القصيدة الثالثة والأخيرة من «اللوح الثلاثي»، المُعنوَن «نهاية التانغو»، التي يُلقيها في المحاضرة الرابعة.

مقطع آخر من «اللوح الثلاثي» يتحدَّث عن البيانو، ولحسن الحظ أنّ لديْنا الآلات الثلاث الابتدائية: بيانو وناي وكمان.

طيب، لو أنّ التانغو كان رقصا نَشأَ بالضفاف، إذَنْ لكانت آلتُه هي الآلة التي يُستَمع إليها في كلّ مَحَلات بوينوس آيرِس... لكانت الآلةُ هي الآلة الشعبية بامتياز، لكانت هي القيثارة. في المقابل، وصلتِ القيثارة بَعْدُ بوقت طويل، أو لم تصل. وأعتقد أنه، أعواما بَعْدُ، في حَيّ أَلْمَاغْرُو، أعتقد، أُلْحِقَتْ آلةُ البَانْدُونِيُون، التي أصلُها من ألمانيا.

ويبدو لي هذا الدليل مُقنِعا: لدينا بيوت الحياة السيئة ولدينا آلات مثل البيانو والناي والكمان، التي ليست آلات شعبية، والتي تناسب مستويات اقتصادية أعلى مما لدى الكومپادريتو وجيرانه بالسكن الجماعي. ولَاسْتْرا في هذا الكتاب الذي ذكرْتُ *مذكّرات ال ٩٠٠*، يبلغ الأمر به أنْ أكَّد أنَّ التانغو لم يُرْقص أبدا في فناءات السَّكن الجماعي، وتُؤكِّدُ هذا قصيدة لكارِّيِيغو، إحدى آخر قصائد كارِّيِيغو، «القِران». هناك يَصف حفلة في سكن جماعي، يصف زواجا. وهناك يظهر عمّ العروس شِبهَ مُهان؛ يقول إنه لا تُقبَل التَّثبيتات، أي الرَّقص بتثبيت[٢٧]، «لا تُقبَل التثبيتات، حتى من قبيل المُمَازَحة»[٢٨].

---

(٢٧) التثبيتات cortes هي لحظة كلاسيكية في رقصة التانغو، يُتَوقَّف فيها عن الخَطْو الإيقاعي لتقديم لوحة عناق أو تقبيل أو غيرها، وهو ما دفع المحافظين إلى اتهام التانغو بكونه فنا غير محتشم. [المترجم]

(٢٨) المقطع رقم ١٠: «عَمُّ العروس، الذي اعتقدَ / أنه مُلزَمٌ أنْ يُثبِّت إنْ كان

ثم إنَّ الوسيمَ، صديق العائلة، يقول إنه «ولو أنه يشِقُّ عليه / فالذَّهابُ مجدَّدا إلى السجن إليه اسْتعدَّ / وأنْ ينال منه المُحْتَجُّ ضربات الفأس».[٢٩]

ويقول أحدُهم: «سيكون كلُّ ما يُرْغَب فيه؛ كلُّ ما يُرغب فيه، لكنه سيكون مُحْتشما».[٣٠]

يعني هذا أنَّ الشَّعب، في البداية، رفض التانغو لأنه كان يعرف أصلَه المعيب. وهذا يؤكِّد شيئا كنْتُ قد رأيتُه مرات كثيرة، هو شيء رأيْتُهُ في بدايات القرن وأنا صغير، في پالِرْمُو، ورأيْتُه كثيرا، بعد ذلك، في زوايا شارع بُوِدُو، قبل الديكتاتورية الثانية.[٣١] بمعنى أني رأيْتُ زَوجَ رجُلين يرقصان التانغو، لنَقُل رأيتُ الجزَّار، وسائقَ عربة، وربما رأيْتُ أحدَهم يُعلِّق قرنفلة في أذنه، وهو يرقص التانغو على إيقاع الأُرْغُن الصغير. ولأن نساء القرية كُنّ يعرفن الجِذر المُشين للتانغو، فإنهن لم يكن

الرَّقص سيتخذ / طبعا طيِّبا، أكَّدَ، وهو شبه مُهان، / عدَمَ قَبول مُصاحِبين، حتى من قبيل الممازَحة».

(٢٩) المقطع رقم ٣١: «ومتَحسِّبا للشِّجار، بعد الحَركة / الفريدة من نوعها، أعلن ولو أنه يشِقُّ عليه / فالذَّهابُ مجدَّدا إلى السجن إليه اسْتعدَّ / وأنْ ينال منه المُحْتَجُّ ضربات الفأس».

(٣٠) المقطع رقم ١١: «التواضع من جِهة، لا يُولَع به / أيٌّ من أولئك الأحياء أكيدا. / سيكون البيت فقيرا، لا أحد يُنكِر ذلك: / وسيكون كلُّ ما يُرْغَب فيه، لكنْ مُحْتشما».

(٣١) «الديكتاتورية الثانية» أو «الاستبداد الثاني»: في إحالة إلى حكومة پِرُونْ، في مقارنة مع ديكتاتورية خُوانْ مانْوِيلْ دِ رُسَاسْ.

يرغبن في رقصه. وبالإضافة، كانتْ بيوت، وهذا يذكره باتِسْ[٣٢] في كتابه عن التانغو، أَحَدُها يُسمّى «لَارْدْ [الشبكة]»، أعتقد أنه كان في شارع دِفِنْسَا، بيوتٌ لكي يُرقَص فيها التانغو. وكان يُرْقص فيها بين الرِّجال وحدَهم. إضافة إلى أنه كان يُرقَص في أمكنةٍ، إذا لم تكن تحديدا سيئة السمعة، فإنها كانت مثل الدهليز، لِنَقُل هذا عن تلك البيوت. وكانتْ تلك الأمكنة الشهيرة هي مَحلّ بيع الحلوى هانْسِنْ، وإلْتامْبِيتُو، وإلْفْلُوذْرُمُو، وبيتّان حيث كان الكومپادريتوس وأبناء الرَّغَد يتنافسون. كان أحد البيتيْن يقع في شارع الشيلي، قريبا من إنْتْرِ رِيُّوس، والآخرُ وهو شهير لأنه أعطى اسمَه لنوع من التانغو شهير، بيت لرقص كومبادريتوس وزُعران و«بنات الهوى»، يقع في شارع رُدْرِيغِيسْ بِنْيَا، لربما كان أحد تلك البيوت العتيقة التي لا تزال موجودة في ذلك التجمع السكني؛ رُدْرِيغِيسْ بِنْيَا بين لافايِ وكُورِّيِنْتِسْ.

وإذا ما استُدْعِيتْ حُجَجٌ أخرى قد يكون عندنا، إضافةً، أربعة أبيات لإِفارِيسْتُو كارِّيِيغو، الذي كان يصف ما يعاصر، والذي لم يكن ليَكذب أو ليستطيعه. يقول:

في الشارع يُبذِّر الناس الطيبون
أقوالَهم الفظّة الأكثر تملُّقا،
لأنه على إيقاع تانغو هو «الأسمر»
تتلألأ الضفتان رشيقتيْن ومتأدِّبتيْن.

---

(٣٢) الأخوان هِكْتُورْ ولويس بَاتِس *ألْفا تاريخ شركة فابريل إدِتورا*، ١٩٣٦.

هذا يعني رَجُلَيْن. وإنَّ عمًّا لي، بحّارا،[٣٣] كان طائشا في شبابه، قال إنه ذهب مع مجموعة من الطلاب العساكر إلى سَكن جماعي يعود إلى تلك الفترة، كان يُسمَّى، بمعنى دالٍّ، «الريّاح الأربع»، في شارع لاسْ هِرَسْ. توحي «الرياح الأربع» بالفِناءات الكبيرة، فناءات كبيرة فيها كثير من نسمات الهواء، مثلما تقول سِيلْفينَا أُكَامْپُو في قصيدة رائعة عن بوينوس آيرِس.[٣٤] وهناك رغِبَ أحدُهم في أن يرقص مع تثبيتات، فكانتْ رادّة فعل المقيمين بالسكن الجماعي، البشر المتواضعين بالسكن الجماعي أنْ طرَدوه. أي بعكس ذلك الحظّ الذي للرواية العاطفية التي صنعتها الأفلام، فإنَّ الشعب لم يبتكر التانغو، لم يفرض الشعبُ التانغو على الناس الميسورين. لقد حدث العكس تماما: للتانغو ذلك الجذر المَعِيب الذي رأيناه. ثم إنّ أبناء الرَّغد والزُّعران، الذين كانوا أناسا يَحملون السلاح، أو يستعملون اللكمات، لأنهم كانوا أوائل الملاكمين في البلد، فقد حَملوه إلى باريس. ولمَّا استُحسِن الرَّقص ونُقِّح في باريس، حينئذ، لِنقُل إن الحيّ نُورْطِي [الشَّمالي] فَرضه على مدينة بوينوس آيْرِس، التي تَقبَله الآن، وهذا حَظٌّ حدَث بهذا الشَّكل.

لدينا، إذن، الشخصيات: عندنا الكومپادريتو، والقَوّاد،

---

(٣٣) فْرَانْسِيسْكُو إِدْوارْدو بورخيس هاسْلامْ (١٩٧٢-١٩٤٠)، بَحّار وقبطان سفينة، وعمٌّ لخورخي لويس بورخيس.

(٣٤) سيلفينا أُكَامْپُو (١٩٠٦-١٩٩٣)، كاتبة أرجنتينية. أُخت ڤيكتوريا أكامپو (مؤسّسة مجلة سُورْ *Sur*) وزوجة أدُولْفو بْيُويْ كاسارِسْ. القصيدة التي أَلَفتْ وذَكرها بورخيس هنا عنوانُها «تَعْداد الوطن».

وابْنُ الرَّغد، وعندنا المرأة تعيسةُ الحياة، أيضا. أما بخصوص التَّثبيتات، فالرّجال هم الذين يقوم بها، ولا تقوم بها النساء أبدا. الرَّجل هو من كان يتحكم في الرقص، وكانت المرأة تَقبل. لقد صَدر التانغو عن المِيلُونْغا. هذا يعني أنّ كل ذلك الحزن في التانغو هو ما قاد الناس إلى التأكيد على أنّ التانغو «تفكير حزين يُرْقص»، كما لو أن الموسيقى تَخْرج من الفكر وليس من الانفعالات، وكل هذا يناسب نوعا من التانغو لاحِق جدا. ولا يُناسب، بالتأكيد، «إلْشُوكْلو»، و«إلْ إنْترِيَّانو»، و«إلْأَبّاشِي أَرْخِنْتينو»، و«إلْپُيِّتُو»، و«لاسْ سِيتّي پالَابْراسْ»، و«نُوشّي دِ غَرُّوفَا»، وهي الأشكال الأولى للتانغو.

في الحديث القادم، سنَدرس تلك الشخصيات، خصوصا اِلكمومبادريتو، وتلك الشخصية الأخرى المَنسية كذلك، ربما بسبب الحميّة الديماغوجية، هي اِبن الرَّغَد، والأزعر، الذي يُسهم أكثرَ، مع بعض رؤساء الأُرْكِسْترات، في الذيوع العالَمي للتانغو، بفعل أن التانغو أوصل اسم الأرجنتين إلى كل أنحاء العالَم.

تكلَّمْتُ عن احتمال الاشتقاق الإفريقي للكلمة. لكنْ لا ينبغي أنْ ننسى أن هنالك موسيقى إسبانية تُدعى «تانغو»، أيضا، والتي أعتقد أنها تختلف عن التانغو موضوعِنا، أو بالأحرى، عن أشكال التانغو التي لدينا، بما أنه يوجد اختلاف لا يُمكن التغلُّب عليه، بين «إلْشُوكْلُو»، و«إلكُومْپاريسْتا»، والتجارب الأخيرة لموسيقِيّي الطليعة.

يقترح لُوغُونِسْ[٣٥] كاشتقاق الكلمةَ اللاتينية tangere, tango . . . أجل . . . tangere, tango, tetigi, tactum.[٣٦] لكنه يبدو لي بعيدَ الاحتمال جدا أنْ يكون الناسُ، الذين كانوا يرتادون البيوت سيئة السُّمعة لتلك الحقبة، يعرفون الآداب القديمة، ويستخدمون كلمات من اللاتينية: لا أومن بتَبَحُّر كومپاذْريتوس شارع الشيلي، أو شارع رُدْرِيغِيسْ پِنْيَا، أو التَّامْبِيتُو.

لكنَّ لِلُوغُونِسْ حُكْما، يتهيَّأ لي أنه يُلخِّص كلَّ ما قلتُه اليومَ: «التانغو، زاحِفُ الماخور ذاك». لقد تحاورتُ مرَّات كثيرة مع لُوغُونِسْ، ولا حظتُ واقعة مُفارِقة: أنّ لُوغُونِسْ رسْميا كان لا يستسيغ التانغو. كان لُوغونيس قُرطبيًّا، وكان يَوَدّ أن يكونَ *فُلكلورُنا* الحقيقيّ هو السَّامبا، أو لَافِيدَالِيتَا، أو إِلْإِسْتِيلُو، لكنَّ ما كان يُعجِبه كثيرا هي أشكال التانغو. وقد بلغ الأمر به أنْ استشهد لي، ذات مرة، بكلمات تانغو لكُونْتُورْسِي،[٣٧] وهي كلمات أرتاب في أنْ يكون قد أنْحَلها إيّاه، لكنّكم بوُسعِكم أنْ تُشيروا عليَّ في هذا المنحى. تقول الكلمات هكذا:

---

(٣٥) لِيوبولْدو لوغونس Leopoldo Lugones (١٨٧٤-١٩٣٨)، شاعر وكاتب مقالات وصحافي وسياسي أرجنتيني، وهو مَرجِع لا غنى عنه في كتابات بورخيس الأوَّل.

(٣٦) يستعرض بورخيس هنا تصريف الفعل اللاتيني tanger، «tocar [لَمَسَ]»: tango, tangis, tetigi, tactum, tangere.

(٣٧) خوسي مارِيًّا كونتورسي José María Contursi (١٩١١-١٩٧٢)، أرجنتيني اشتُهر بكتابته كلمات التانغو. [المترجم]

تذكَّرِ الصليبَ،
الذي أهداك أخوك،
وبيضة النعامة
على منضدة السرير
التي كانت جارورَ نبيذِ سِنْسَانُو.

وتبدو لي هذه القوافي خليقة بلُوغُونِسْ، أكثر جدارةً بلُوغُونِيس منه بكُونتُورْسِي. لكنّني أستبق ذاتي فيما سأقول؛ لِنَبْق في الاشتقاق المجهول لكلمة «تانغو»، وفي الحديث المُقبِل - الذي آمُل ألّا أكون فيه مُتحَدِّثا باستمرار، وإنما مُستمعا وتلميذا لحضراتكم- سنتكلَّم عن رجالات التانغو، إلْكُومبادري، والأزعر، و«امرأة الهوى»، وبَعْدُ سنرى كيف شرع التانغو يتطوَّر.

المحاضرة الثانية

عنِ الكُومْبَادْرِتُوس والوَسِيمين

الغاوُشُّو مُنعكِسًا في الكومپادريتو. مَقاطِعُ شِعريّة لِهِلارْيُو أَسْكاسُوبِي، وخوصي إِزْنانْدِيث وإِدْوَارْدُو غُوتْيِرّيث. الملاحِم الشِّعرية: موعِدٌ إسكانْديناڤي. تقنياتٌ بسيكولوجية. قَسَماتُ الكومپادريتو والوسيم. «طائفة السكين والشجاعة»: حكايات وقصص. نِيكُولاس پارِدِسْ. شخصيات التانغو. جذوره في رقصة المِيلُونْغَا. «الأكاديميات».

السيداتُ، السادة،

في المحاضرة، بل الحديث السابق، قلتُ إن كلمة «أرجنتيني»، عند الإعلان عن الانتماء للأرجنتين، تثير في أيِّ ناحية من العالَم كلمتيْن، هما كلمتان تَرجِعان إلى رجُل وإلى موسيقى: كلمة «الغاوُشُّو» وكلمة «تانغو». قد يُقال إنَّ هذا الجمع بين الأفكار هو كونيّ؛ على الأقل، أنا جرَّبتُه هكذا في مختلف نواحي أمريكا وأوربا.

عند النّظرة الأولى سيُقال إنَّ تلكما الكلمتيْن، «غاوُشُّو» و«تانغو»، لا جامع بينهما. و مع ذلك، أعتقد في وجود علاقة بينهما، ولو أنّ الغاوُشُّو لم يَرقُصِ التانغو أبدا، ولم يَعْرِفه أيضا. ولنا على ذلك دليلان مما سيُسمِّيهما بَاكُونْ سلبِيَيْن، وهما مقطعان شعريان، واحد لأَسْكاسُوبِي، الذي يستعمل صَوتيْن، إنْ لم أُخطِئ، في عَمَلِه الشعري، كلمة «كومباذْرِيتُو»، ويعرّفها لكنه لا يستعمل أبدا كلمة «تانغو»، ويبدو أنه تَجاهَل كلمةَ «corte [تثبيت]». والدليلُ، السّلبيّ بالطبع، يوجد في مقطع شعري له، يَصِف فيه بَالِيه، يُفتَرَض أنه حدث قريبا من

خليج سامْبُورُمْبُون. إنَّ الشاعر، إذن، بعد أنْ تكلَّم عن إحدى الشخصيات، عن غاوشُّو متفرِّد، يقول:[1]

أخرَجَ رفيقتَه خُوَانَا رُصَا
للرَّقص لاحِقًا
وشرعا يعاودان
نصف انحناءة وانحناءة كاملة.
إيه صديقةُ! لو تنكسر فِيك
خاصرةُ الجسدِ!
فكثيرا ما احْتُقِرتِ
في كلِّ خُيلاءٍ تُبْدِين
نِصفُه يُفقَد
لَمَّا الزُّهَرة تَغْشاه.

الآن، لو أنَّ أَسْكاسوبي كان قد عرف كلمة «corte [تثبيت]» لكان قد استعملها هناك، ولما استعمل كلمة ذات علامة هيسبانية «dengue [خُيلاء]».

ويبدو لي المثال الآخَر مع ذلك أكثرَ إثْباتا؛ إنه في إلْغاوشُّو مارْتينْ فِيرُّو، حَسَب ما تَعْلمون، في سنة ١٨٧٢. ويصف إرْنانْدِسْ رقصةً أيضا، رقصةً قرويَّة وضِفِّيَّة، يَصِفها على لسان الرَّقيبِ كْرُوسْ. إنها تلك الرَّقصة، وستتذكرونها، تلكَ التي

(١) الأبيات التي يستظهرها بورخيس لاحقا تنتمي إلى القصيدة المعنونة «في صحة الجيش الإنتْرِريَّانو والكورِّنتينو A la salú del ejercito entrerriano y correntino» لباوْلينو لُوسِيرُو دِ هِيلارْيُو أَسْكاوْسُوبِي.

سَخِر بأبياتٍ فيها عازفُ القيثارة من كْرُوسْ. وكْرُوسْ من جهته، مزّق أوتار القيثارة بالخنجر؛ ثم دعاه إلى مُبارزة، فقتله وقال بوحشية:

هناك تَرَكْتُه مَبْعُوجَ الأحشاء،
كما لو لِيَصْنَعَ منها أوتارا.[٢]

طيّب، يوجَد في تلك الفقرة مقطع بقواف، ثلاثٌ منها تنتهي بقافية «ango [أَنْغُو]»، تلك القوافي هي كلمة «fandango [فَنْدَانْغُو]» ، وهي كلمة إسبانية؛ وبعدها كلمة «changango [شَّانْغَانْغُو]» -التي كانت تُطلَق، لمَّا كنتُ صغيرا، ولستُ أدري إنْ كانتْ لا تزال تُستعمل، على القيثارة السيئة أو القديمة- ويقول بَعْد: «وكلُّ شيء صارَ بَعْدُ pango پَانْغُو»، بمعنى مُبهَمًا.[٣] حسن، لو أنْ إِرْنانْدِسْ كان قد عرف كلمة «تانغو»، لكان سهلا عليه كثيرا أنْ يضَعها في البيتِ الشعري مِنْ «fandango [فَنْدَانْغُو]»، و«changango [شَّانْغَانْغُو]»، وعلى الخصوص «pango [پَانْغُو]»، التي لم أسْمعْ بها ولا قرأتُها أبدا خارجَ نص إِرْنانْدِسْ.[٤]

وعلى الرغم من ذلك، فإن الغاوُشُّو، دُون عِلم منه، يؤثِّر

---

(٢) المقطع رقم ٣٤٣ من *مارْتين فِيرُّو*.

(٣) المقطع رقم ٣٣٣ من *مارْتين فِيرُّو*: «بموسيقى ورقصة فَنْدانْغِيُو / ابتدأ عزْفُ قيثارة الشَّنْغَانْغُو، / ولكي أرى رقصة الفنْدانْغو / انْدَسستُ في هيأة كرة، / لكنّ الشيطان حشر ذيله، / وكلُّ شيءٍ صار غامِضا».

(٤) يُحتمل أن يكون لفظا فريدا موَلَّدا.

في التانغو. وَيُردُّ هذا إلى سببيْن: في المقام الأول، كانت هنالك مُؤالَفة بين الكومپادريتو -وهو كْرِيُولُو[مُولَّد] من عامة المدينة أو ضفافها، التي كانت قريبة جدا من المَركَز، طالما أن المدينة كانتْ صغيرة-، والغاوُشُّو. كان بوُسْع الكومپادريتو أنْ يَكون جَزَّارا أو قَصّابا أو سائق عربة، لأن أكثرَهم وَسامة تخرَّجوا من تجمُّعات هذه الصنائع. وللإضافة، وهذا مهم، فيما يبدو لي، لم يكن الكومپَادري ينظر إلى ذاته بصفته كومپادري. كان الكومپادري يرى نفسَه مُوَلَّدا، وأنَّ النموذج الأصلي للمُوَلَّد كان هو الغاوُشُّو. ويُمكن أن نتحقَّق من هذا بالعودة إلى كلمات «لامُورُشّا»، وهو من أقدم أغاني التانغو، وقد ذكره إڤارِيسْتو كارِّيِيغو:

أنا أوفى رفيقة
للغاوشُّو النبيل البوينوس آيْرِسي،
مَنْ تحْفَظ الوُدَّ لمالِكِها
ومَنْ بَعْدُ تُوقِظُه
كلَّ صباحٍ بنَقيع السَّمَرُّون.

وإضافة، يُمكننا أن نتذكَّرَ عبارةَ أُوسْكار وايْلدْ[٥] تلك، التي تقول إنَّ الطبيعة تحاكي الفنّ؛[٦] بمعنى أن الكومپادريتو إنْ

---

(٥) أوسكار وايْلد (١٨٥٤-١٩٠٠)، شاعر وروائي ومسرحي وكاتب مقالات إيرلاندي.

(٦) *"Life imitates art far more tan art imitates life"* (تحاكي الحياةُ

كان يقرأ شيئا فهو روايات إدْواردُو غُوتْيِرِّسْ، وإنْ كان يحضر عَرْضا، فذاك العرض كان *إلْ خْوانْ مُرِّيْرا*، للأخَوَيْن الشَّرقِيَيْن پُودِسْتا. أنا نفسي سمعتُ صديقي نيكُولاسْ پَارِدِسْ (الذي أشرْتُ إليه، والذي سأعود إلى التَّحدّث عنه)، لقد سمعْتُ، عند الحديث عن حارس شخصي له، هو خْوانْ مُورَّانْيا، عبارةَ: «ووَصَل القرَوِيّ». أيْ أنه كان قلَّما يراه كأنه غاوْشُو.

إضافة إلى أن الكومپادريتوس الأوائل كانوا أناسا مُوَلَّدين، ودون شك، أنهم لم يَتَنادوا أبدا «كُومْپَادْرِسْ» فيما بينهم، بما أن بقيَّةً تحقيريَّةً ظلَّت في كلمة «كومپادْرِي»، بقيَّةً استمرَّتْ في الكلمة وفي الكلمتيْن اللتيْن تُشتقّان منها: «كومپادْرِيتو»، التي تُستعمَل بنوع من الازدراء، وبَعْدُ «كومپادْرُونْ»، التي تَدُلّ على من يرغب في تقليد الكومپادْرِي ولا يُصيب، أو الذي يَميل، دون رغبة منه، إلى هذا الكومپادْرِي.

ولحسن الحظ أننا إزاء إحدى شخصيات التانغو، الكومپادْرِي. «كومپادْرِي»، ككل النماذج الأصلية، ربما لم يوجَدْ بالمرَّة، في أيٍّ من الأفراد. لكنَّ أصنافا متنوّعة من الكومپادْرِسْ وُجِدتْ، ومِنها، سنرى الآن، الأكثرَ أهمّيّة، حسب فهمي، ما كان عليه الرَّجُل الوسيم.

نُفكِّر في روعة وجودِ ذلك الرَّجُل. لا أُريد أن أقول إنّ كل

الفنّ أكثر مما يُحاكي الفنُّ الحياةَ»). توجد هذه القولة في بحث يعنوان *انحطاط الكلب* (١٨٨٩).

الكومپادْرِسْ كانوا شُجعانا أو كانوا مُشاجِرين، سيكون ذاك عبَثًا. لكنْ لنفكِّرْ في حياة كومپادْرِي المقيم في ضفاف سنة ثمانين وثمانمائة وألف وزيادة في بوينوس آيرِس، أو في لاپْلاطا، أو في رُصارْيُو، أو في مُونْتِڤيدِيُو. لنُفكِّر في فَقْر تلك الياة في تجمُّع سَكني، وفي صلابات تلك الحياة وسلاخَاتِها، ولْنُفكّر في أنَّ أولئك الرِّجال ابتكروا، مع ذلك، ما أنا أسْميتُه ذاتَ قصيدة -متأثِّرا، دون شك، بروايات إِدْوارْدُو غُوتْيِرّسْ وبالمسرحيات التي اقْتُبستْ منها- «طائفةَ الخنجر والشجاعة». أي أنهم طمحوا (دون أنْ يبلغوه دوما، بالطبع، طالما قد يكون وُجِد بين الصَّلافى والرَّعاديد أيضا)، طمحوا إلى مِثال أنْ يكونوا شُجعانا؛ فابتكروا ديانةً، بصيغَتِهم الخاصة.

وأتذكَّر هنا فقرة مِنْ ملحمة إسكندنافية جاءَتْنا من العصور الوسطى، أتَتْنا من بلد قصيّ جدا، سُئِل فيها بعض الرِّجال إنْ كانوا يؤمنون بِأُودِينْ(٧) أو بالمسيح الأبيض، المسيح وشيك الوصول إلى المناطق الشّمالية انطلاقا من البحر الأبيض المتوسط. حينئذ، أجاب رَجُل: «نُؤْمن -أو أؤْمن- بالشَّجاعة». الشجاعةُ كانتْ إلهَه، ما وراء الميثولوجيا الوثنية القديمة أو العقيدة الجديدة المسيحية. وكان للوسيم هذا المِثال أيضا. ونقرأ في مارْتين فِيِرُّو: «صديقي، من أجل المعاناة خُلِق

(٧) أودين وكذلك وُتَانْ أو وُودِنْ، يُعدّ الإله الرئيس في الميثولوجيا الإسكندنافية [المترجم].

الرِّجال». [8] وحكى لي أدولْفو بِيُويْ كاسارِسْ عن خادم في مزرعة، كان لزاما أن تُجرى له عملية جراحية فورا، ومستعجلة، ومؤلمة جدا. لقد فُسِّر له أنَّه سيشعر بألم شديد، إلى درجة أنْ قُدِّم له منديل لكي يعض عليه بينما تُجرى له العملية الجراحية، حينئذ قال ذلك الرَّجل، دون أن يَعْلم أنه كان بصدد قول جملة خليقة بالمتشكِّكين، جملةٍ خليقة بسِنِكَا: «أنا أتكفَّلُ بالألَم». وعانى العملية دون أنْ يُلاحَظَ أيُّ تغيُّر في وجهه، أي أنه سعى إلى أنْ يكون شُجاعا وأفلح في ذلك.

الآن، الوسيمُ، مثلما قلتُ، لم يكنْ حتْميًّا رجُلا ذا عادات سيئة. تلك الجملة التي ذكرتُها في المرَّة السابقة، «لقد دخلتُ السجن مرات كثيرة، لكنْ بسبب القتل دوما»، أحْبَبتُ أنْ أقول، قبل كل شيء، إنَّ من كان يتكلَّم بهذه الصيغة هو «الطِّفل إرْنِسْتُو» (إرْنِسْتُو دِ پُونْزِيُو، [9] مؤلِّف «دُونْ خُوانْ»)، الذي لم يكن رجُلا قد عاش على حساب النساء أو لديْه عادات سيئة. لقد كان، ببساطة، رجُلا حدثتْ له تلك البَليَّة، *الابتلاء* كانوا يُسمُّون فيما بينهم القتْل.

طيِّب، كلُّ هذا كان يتضمَّن تِقنيَّة، وتلك التقنية، وَفْق ما

---

(8) المقطع رقم ٢٩١ من *مارتين فِيرُّو*.

(9) إرْنِسْتُو پُونْزِيُو (١٨٨٥-١٩٣٤)، عازف كمان ينتمي إلى ما سُمِّي «الحرس القديم»، مؤلِّف التانغو الشهير «دُونْ خُوانْ»، المكتوب في ١٨٩٨، بعنوان فرعي «مُتبجِّح الحيّ»، والذي توجد منه طبعة أخرى لاحقة معروفة بـ«إيڤان وسيمون».

يُخامرني، وأعتقدُ وفق ما تثبّتُّ منه أيضا، لم يكنْ تقنية مادية فسب، ولم يتمثّل ببساطة في الاستعمال الجيد للخنجر و«الپُونْشُو»،[١٠] وكانت كذلك تقنية بوُسعنا تسميتها «نفسية»، أي أنَّ الوَسيم كان يقود خصمه إلى أرض ضارّةٍ به، بحيث إنّه عند حلول لحظة العراك، يكون الخصمُ قد هُزِم.

سيكون من الفضول استقصاءُ إنْ كانتْ تلك التقنية قد عُرِفتْ في أنحاء أخرى من العالَم، على الأقلّ في الْوِيسْتِرْنْس [أفلام الغرب]، حيث تكون كورقة حظّ للملحمة السينمائية لِلْكُوْبُويْ، تلك التقنية لا تُلقَّن: التحدّي يكون سريعا. عموما يتمثَّل في كلمات قليلة؛ أحيانا، وببساطة، كما في فيلم شاهدتُه قبل مدة قصيرة، «أنا فلان الفلاني، دْراوْ»، أي «أشْهِر» المُسدَّس.[١١] لكنّ التقنية التي رأيتُها مطبَّقةً في ضواحي بوينوس آيرِس كانت مختلفة. وسأعطي مثال عنها، وهنا يلزمني أن أعود إلى صديقي -الذي لا أشُكّ في أنَّ روحه تتجوَّل بيننا هنا-، السيد نِيكولاسْ پارِدِس. أنا كنتُ شاهدا على ذلك الواقعة.

كان پارِدِس حارسا شخصيا لأحد الزُّعماء المحافظين، لنَقُل، الجِذريين. وأنا كنتُ مع پارِدِس ومع بعض الأصدقاء، هناك حوالي. . . ، طيّب، لا أتذكَّر التاريخ، كان ذلك منذ

---

(١٠) قطعة من قماش كبيرة يستعملها الرعاة في أمريكا الجنوبية كالعباءة، لها فُتحة للرأس، وليس لها كُمّان [المترجم].

(١١) للفعل الإنجليزي *draw* معان متعددة، وأكثرها وضوحا هو «رسم»، لكنّه يُفيد كذلك «أنْ تُشهر سلاحا أو أنْ تستلّه من غمده».

زمان، وفي الاجتماع، الذي عُقِد في مَحلّ پُورْطُنِسْ لبيع الحلوى، في المكان الذي يُسمى اليوم، أو كان يُسمى، پْلَاسا إيطاليا، وصل شخصٌ بِنِيَّة صريحة لاستفزاز پارِدِس.

كان پارِدِس رجُلا ذا سبعين عاما، أتَمّها بالكامل. وكان الآخَر أصغر منه، وأقوى، وأعْنَف. لكنِ احتمالا، بفعل كونه أكثر شبابا، فإنه لم يكن متمكِّنا من تقنية المشاجَرة، كان يرغب في أنْ يُنهِي الأمورَ بسرعة. وصل هذا السيد، وكان ذا مزاج بالأحرى كالذي يَنتظر المِشْنقة، فجلس إلينا في مائدتنا -كان يعرف بعضا من المتزاحِمين- وقال: «والآن أدعوكم جميعا إلى تشربوا نخب الدكتور إِيرِيغُيِينْ». وهذا كان، بالطبع، تحدِّيا في وجه پارِدِسْ، الذي كان محافظا. وأنا كنتُ أَنْتَظر رادَّةَ فعل ما من پارِدِسْ. لكنَّ پارِدِسْ، دون أنْ يضطرب، قال: «جيد جدا، سيدي، أنا جاهز لكي أشرب في نخب أيّ كان».

الآن، في كلمة «أيّ» كانتْ بَقيّةٌ تحقيرية، لأنه قُزِّمَتْ بها قامَة، لنِقُل، الدكتور إِيرِيغُيِينْ. لكنّ الآخَر، بالطبع، كان عليه أن يَقْبل ذلك، وحينذاك شربنا جميعا نَخب الدكتور إِيرِيغُيِينْ. وبعد ذلك، مرَّت خمسُ أو عشْرُ دقائق، فقال پارِدِسْ: «والآن، سادَتي، أدعوكم إلى شرب نخب في صحة السيد فُلان الحاضر هنا بيننا»، وأشار إلى أحد الحاضرين. فكان على المُستفِزّ أن يرفع كأس النخب هو أيضا، لأنه لم يَكنْ لديه ما يجعلُه يسُبّ هذا الشخص الذي كان هناك. وهكذا، استمرَّ المشْهَدُ حوالي ساعة. ورُفِعتْ كؤوسُ نَخب في صحة الجميع... حتى في

صحتي أنا أيضا! لأن پارِدِسْ قال: «والآن، سادَتي، أدعوكم إلى ترفعوا كأس نخب في صحة هذا الشّاب بورخيس، وأنه هنا، هنا حيث تَرَوْنه، هو كاتب». شرب الناسُ نخبي أيضا، فشكرتُهم، لأني فِهِمتُ أن ذلك كان جزءً من تقنية پارِدِسْ. لكن، بعد مرور ساعة على شرب النَّخب، كؤوس النَّخب التي اقتُرِحت مِن قِبَل پارِدِسْ، وقَبِلها المُتزاحِم، شرَعَ الآخر -دون رغبة منه- في التحوُّل، قليلا، إلى خادم لِپارِدِسْ. لأن پارِدِسْ كان من يقترح كؤوس النَّخب، وكان الآخر مَنْ يَقْبلُها، بحيث إن پارِدِسْ، لما انتصب فجأة، وقال لنا، دون تحوُّل تدريجي: «أستسمحكم لبعض الوقت، لأني أرغب في تبادل بعض الكلمات مع هذا السيد الذي وصل»، وبعد أن طمأننا، طمأننا بجملة كانتْ تهديدا: «اِطْمَئِنّوا، سأعود بعد قليل». خرج الاثنان، واعتذر الآخَر من پارِدِسْ ومضى. لقد انصرف، ليس لأنه أقلَّ شجاعة، وإنما لكونه انهزم قَبْل ذلك. لأن الآخَر قادَه إلى ميدانٍ حيث أصابَه فيه. . . الذُّلّ، لِنَقُلْها هكذا. وقد حضرْتُ مَشاهِدَ أخرى من هذا النمط.

يُحتَمل أنّ ما قام به پارِدِسْ، تلك الليلة، يُلائم تقنية كانت ذائعة ذاتَ زمان. ولا ريب في أنّ مُورِيْرا، وأُرْمِغَا نِغْرا، وإلْيَاسْطُورْ لُونَا، كانوا يَعلَمون شيئا من هذا. أيْ أنَّه كانتْ توجد مُهمّة نفسية، وعمل نفسيّ، وبالطبع أيضا، لِنَقُلْ، المهمة الجسدية، الاستعمال الجَيِّد للسكين. وبصدد ذاك الاستخدام الجيد، سأستدِلّ لكم، لِنقُل، بنادرة أخرى.

غادر السجْنَ مُورانْيَا وسْوارِسْ «الشيليّ»، كان الاثنان سعيدَيْن جدا، لقد دفعا دَيْنا، أعتقد أنهما أمضيا عاما مُعتقَلَيْن، وخرَجا ليَسْكرا، وليحْتَفلا بحُرّيتهما، وكان صديقَيْن ومتنافسَيْن. اقترب سْوارِسْ من مُورانْيا، وقال له: «أين تُريد أن أَسِمَ جسدَكَ بعلامة؟» والآخَر الذي كان ينتظر استفزازا، استفزازا وُدِّيًا، أخرَجَ، على الفور، السّكينَ الذي كان يحملُه في فُتحة الصَّدرية، وشَرَح له الوجهَ وقال: «هنا». حينئذ، تعانق الاثنان، لأنّ كلّ ذلك لم يكنْ يَعْدُو مُزحة. لكنّ «الشيليَّ» حمل إلى يوم مماته ذلك، توقيعَ سكين خْوانْ مُورانْيا ذاك. لكنهما استمرّا صديقَيْن.

وفي ما يعود إلى مُورانْيا، فقد لقي حتْفًا غير مَجيد. كان مُورانْيا حُوذِي عربة، وكان كثير السُّكْر، وذاتَ ليلة سقط من مَقعدِ الحوذيّ بالعربة في شارع لاسْ هِراسْ ومات. كان خليقا، في رأيي، بأن يموت ميتة أفضل. هنالك كتاب لمارْكْ تْوايْن، عن اكتشاف الذَّهب، في كاليفورْنيا. وهنالك يُقال إنَّ الوَسيمين، *لوسْ كِيلِرْسْ* *killers* [القَتَلة]، الذين يستعملون الأسلحة النارية وليس السّكين، لا يتشاجرون مع أيٍّ كان. كان ضروريا، لِنقُل، نيْلُ الجَدارة لكي... تُسْلِمَ نفسَكَ للقتل من قِبَل وَسيم.[١٢] وهذا لم يكن في متناول أيٍّ كان.

---

(١٢) يُحيل إلى الفصل XLVIII من *Roughing It*، حيث يُؤكّد مارْكْ تْوَايْن: «أشْهَر الرّجال في نيفادا ينتمون إلى هذا الطبقة من أبطال المسدَّسات

وهكذا، أتذكَّر أنه قريبا من بيتنا كان الرَّقيب شِيبِرِينُو يعيش. الرَّقيب شِيبرِينُو اخترق ببندقيته جسد خُوانْ مُورِّيْرا، الذي كان خارجا من بيت إِسْتْرِيًّا (أظن في حيِّ نافارُّو أو في حيّ لُوبُوسْ، لستُ أدري)، والذي كان يَفِرّ عَبْرَ أعماق البيت. لقد اخترقه بالبندقية، ومكث منذَهِلا لمّا رأى أنّه هو الذي فتك بالشهير الوسيم خُوانْ مُورِّيْرا. لكن هذا لم يَعْنِ له أيّ مَجْد، لأنه مَنْ يكونُ وهو رقيب شرطة مغمور حتى يقتل الشهير مُورِّيْرا؟ والناس لم يغفروا له هذا. وكنا نحن صغارَ المدرسة الابتدائية ننظر إلى ذلك السيد المُسنّ، كنا ننظر إليه بشكل سيئ، لأننا كنا نراه كشخص أتى وقاحةً. وقد حُكيتْ لي حال مماثلة، حالُ نُويْ، المشتَغِل في سوق أَبَاسْتُو، الذي حَدَث له تَبادُلُ كلمات مع فتى لم يكنْ يَعْلمُ أنّ الآخَر وَسيما شهيرا، فكان أنْ تهوَّر الفتى بإخراجه المُسدَّس وقتله، فتوجَّب عليه أن ينتقل إلى حي آخر، لأن الناس لم يغفروا له وقاحةَ أنْ يكونَ هو، الذي لم يكن ذا

[...] كانوا رجالا شُجعانا ولا يُخطئون [...] و -يلزم أن نقول- يتقاتلون في الأعمّ فيما بينهم، ونادرا ما يُزعِجون مواطنين مسالِمين، ذلك أنهم كانوا يعتبرون أنه من قلة الأهمية أنْ يُلحِقوا بتذكارات انتصاراتهم رداءَةً تتمثَّل في موت رجُل ليس من صنف مُستعمِلي زناد المسدَّس، أي من الذين من نوعهم. لقد اعتادوا على الموت أمام أنفه استفزاز، وكانوا من جهتهم ينتظرون أنْ يُغتالوا -طالما أنه كان يُخجِلهم الموتُ بصيغة أخرى لا تكون وهم منتصبين ينتعلون جزمتي الساقَيْن. أتذكَّر مناسَبة أظهر فيها أحد هؤلاء القَتَلة عدم اكتراثه المطلَق بالإجهاز على مواطن من العامة...»

اعتبار، قد جَرُؤَ على قَتْل نُويْ،(١٣) الذي كان شهيرا والذي في عنقه قَتْلٌ كثير.

يقول لنا لُوغُونِسْ؛ إن الوسيم لم يكنْ لديه استعداد للعمل. بمعنى أنه كان متشاجرا نزيها، ولو أنّ كثيرا منهم كانوا رُّاسا شخصيين لزُعماءَ، وإذن، فقد كانوا يستمتعون بنوع أو بما يكفي للإفلات من العقاب. في المقام الأوّل، كان يهم الزُّعماءَ، الذين يُشغِّلون الوسيمين لديهم، أنْ يعرف الناسُ أنَّ في خدمتهم رجالا شُجعانا ذوي قيمة مضمونة؛ بحيث إنهم يحمونهم. عموما، يتعلّق الأمر برجال يكونون مَدينين بمَيْتة. إذن، فإنهم يبعثون في طلبهم، ويُهدِّدونهم بالسجن، وبَعْدُ، يكون على هؤلاء الرِّجال أنْ يُنفِّذوا ما يأمُرهم به هذا الرئيس. ولم يكن بعضُهم رِجال مشاجَرات.

عن خُوانْ مُورَانْيَا، مثلا، قال لي پارِدِسْ، إنه كان رجُلا محدود الذكاء جدا، إلى درجة أنه لم يكن يتفطَّن عندما كان يُسْتَفَزّ. وكان على پارِدِسْ أن يقول له: «لكنْ أَلَمْ تَرَ، خُوانْ، أنهم يُمرِّغون كرامَتَك في الوحيل؟ هيَّا، انهض وصارع»،

---

(١٣) «El Noy [النُّوي]»: وسيمٌ من السوق القديم لأباسْتُو، الذي ذَكرَه إنْرِيكي كَديكَموسْ في «مُغني بوينوس آيرِس». ويذكره بورخيس في مقالته «أصول التانغو»، المدرجة ضمن *لغة الأرجنتينيين* (١٩٢٨). كذلك، يتذكّر اغتيالَه في محاضرة «التانغو والضاحية»، التي ألقاها في جامعة أنْتِيُكِيَا، في كولومبيا، سنة ١٩٦٣، والتي جمعها ضمن *كلمات طليقة*، سنة VII، عدد ٨٢، أكتوبر ٢٠٠٥، مكسيكو العاصمة.

عندئذ، كان يُصارع.[١٤] وحُكيَتْ لي مشاجَرةٌ لمُورانْيا، ويبدو أن فتى ألحَّ على مُعارَكته، ولم تكنْ من رغبة لدى مُورَانْيا للتعارك معه، لم يكنْ مورانْيا يرغب في العراك، لأنه كان يَعْلَم أنه سينتصر على الآخر، وللإضافة، فقد كانتْ عادتُه أن يقْتُل خصمَه، لعَدم رغْبَتِه في أنْ يُجازى جَزاءَ الغربانِ مَنْ يُرَبِّيها.

وقتئذ، قال له إنه لا يريد، وقامَ بكل ما في وُسْعه لكي يَثْني الآخَر عن رغبته. وفي الأخير، فرض عليه شرطا، وهو أنْ تُعقَد بحبل القَدَم اليُمنى لكليهما، بحيث تكون المبارزة على هذه الشاكلة حتى الموت؛ وأنْ لا أحَدَ منهما يستطيع الانسحاب. لقد حدَثتِ المبارزة، وفي النهاية، توجَّب حَلُّ العُقْدَة لحمْل جُثّة المتهوِّر الذي استفزَّ مورانْيا.

وبَعْدُ، أعتقد أني تحدَّثتُ عن الأشخاص الذين يستفزُّون أشخاصا مجهولين، لكنَّهم لا يفعلون ذلك رغبةً منهم في المال، وإنما وفاءً منهم لِدِين الشجاعة ذاك بكل بساطة. بوُسعنا القول إنَّ الوسيمَ وُجِد بصفته أفضل رجُل لدى الكومبادري، لكنْ ليس كُلهم كانوا كذلك. أعتقد أن إڤاريستو كارِّيِيغو، في قصيدته «الوسيم»، يخلط فيما بين شخصيات متنوعة: يجعله عازف

(١٤) يُفسِّر بورخيس في الفصل المعنون «قُدّاسات الْهرطقة» من كتابه *إڤاريستو كارِّيِيغو*: «كان الوسيمُ لخوانْ مُورانْيا، الشهير، آلةَ حرب طيعة للقتال، رجُلا لا ملامح زائدة تُميِّزُه سوى الثقة المُطلَقَة في ذراعه وأنْ لا خوْفَ يَعْتريه. لم يكن يعرِفُ متى يتصرَّف، وكان يطلب بعيْنيْه -روحِه الخنوع- إذْنَ سيِّدِ عَمَلِه».

قيثارة، مثلا؛ ويجعله راقصا. كلُّ هذا يُمكن أن يَحْدُث في رجُل، لكن، على العموم، لم يكن ليحدُث: كان الوسيم، ببساطة، رجُلا مُستعِدا ليُعارِك واحدا أو أكثر. لكنَّ ما يؤثّر مُباشرة في التانغو ليس الوسيم، بل هو بالأحرى الرَّجل الذي يعيش على حساب النساء، والذي يسعى بالطَّبع إلى تقليد الوسيم، وأحيانا، يَكونُه كذلك، طالما أنَّ المنافسات بين هؤلاء الناس كانت منافسات قاسية، وكانوا يُسوُّون الأمور بالسكين.

عن الزعيم الآخر، مِنْ حَيِّ لارْكُولِيتا، سمِعْتُ من يقول إنه عادةً ما أُكِّد: «هنا لديْنا كل ما نحتاجُه: المُستشفى، والسِّجن، والمقبرة». لم يكونوا بحاجة إلى أشياء أخرى. الآن، في البيوت سيئة السُّمعة، هناك كان ذلكما النمطان المتعارضان يجتمعان، كان ذلكما الطَّرفان من مجتمع ذلك الوقت، كان القَوَّاد وابن الرَّغد الأزعر يجتمعان. طيب، إنَّ الحديثَ عن ابنِ الرَّغد الأزعرُ لا يعني، بالتأكيد، أنّ كل أبناء الرَّغد كانوا زُعرانا. على العكس [لا يُسمع] فقد ناهَضوا الزُّعران. إنَّ الزّعران، على كل حال، كانوا يكتفون بإزعاج الناس في الشارع، وهنالك أبيات، هي أبيَاتٌ أغْبِطُ عليها سِلِدُونْيو فْلُورِسْ،[١٥] أبياتٌ لا أشكُّ في أنكِم تحفظونها عن ظهر قلب:

---

(١٥) سِلِدُونْيُو فْلورِسْ Celdonio Flores (١٨٩٦-١٩٤٧)، شاعر شعبي ومؤلّف كلمات للتانغو، عُرِف بكلمات بُوهِمْيا بُورْتِنْيَا، وكان ملاكما في شبابه.

هَدأ الوسيمون جميعا بِزواياك[١٦]
لمّا عَبَرَهُم أنيقٌ
وأعطاك شهرةً لصوصٌ شجعانٌ
حوالي سنة اثنتين وتسعمائة

لكنّ هؤلاء «اللصوص الشجعان»، الذين كانوا دون شكّ مُزعِجين، لمْ يقتلوا أحدا، حسب ما أشار إليه لاسْتَرَا في كتابه *مُذكِّرات ال٩٠٠*. ويُدانُ إليهم بأعمال حميدة، أيضا. فحوالي ١٩١٠، لمّا كان الوطَنُ على أهبة إياء الذكرى المئوية الأولى لتأسيسه، تقصَّدت مجموعة من الفوضويين، لِنَقلْ، نسْف تلك الاحتفالات، فقاموا بطبع، أو كانوا بصدد طبع، مُلصَقات في مطبعة قريبة من حَيِّ رِيتِيرُو. وحدث أن علِمتْ مجموعة من أولئك اللصوص بالقصد، فاقتحموا المطبعة -حيثُ استُقبِلوا بطلقات نارية- وسيطروا على الفوضويين قبل أن تصل الشرطة. معنى هذا أنهم غامروا بياتهم؛ غامروا بحياتهم في سبيل الوطن، في سبيل قضية نبيلة.

أما ابنُ الرَّغد الأزعر فقد كان يُمثِّل قبل الكومپاذريتو شيئا يكاد يكون معجِزا، لأن الكومپاذْريتو، شأن الغاوُشُو، كان يتقاتل بالسكين، ولو أن بعضهم، مِثل خْوانْ مُورِيْرا، استعملوا أسلحة نارية، بحيث إن رجُلا، بالنسبة إليهم، لا يحتاج إلى

(١٦) يستظهر بورخيس «كُورِّيِنْتِسْ وإِسْمِرالْدا [نيارات وزُمرُّد» (١٩٣٣)، التانغو الذي تعو كلماته إلى سِلِدُونْيُو فْلورِسْ وموسيقاه إلى فْرانْسِيسْكُو پْرَگّانِيكو.

سكين ليُقاتل به يُعَدُّ رجُلا شبه مُعجِزةٍ. وهذا فعله اللصوص، الذين كانوا قد استقدموا من إنجلترا ذاك الفنَّ الجديد و«المُلغِز» الذي كان يُسمَّى «البُوكْس [الملاكمة]». وقد قال لي، عن تلك الحقبة، عَمٌّ لإرْنِسْتُو پالاسْيُو،[١٧] أي عن بدايات القرن، منها تأتي العبارة المستعمَلة من قِبَل الكومپادريتوس: «سيُقام البُوكْس وسنُقيِّد»، بمعنى أنهم كانوا مُنْدَهشين أمامَ الحدث.

كذلك، أتذكَّرُ نادرة حكاها لي والِدُ الشاعر، الشاعر الكبير، أعتقد، أوليسِسْ پِتِيتْ دِ مُوراتْ.[١٨] كان وُليسِسْ پِتِيتْ دِ مُوراتْ وأخوه يمُرَّان بناصية شارع أَنْدِسْ، أي بأُورِّبُورُو وسانْتَافِي. وهناك كان لصوص من الكومپادْرِسْ، لأنّ الكومپادْرِسْ كانوا زُعرانا أيضا، وزعرانا يحملون أسلحة، بخلاف الآخرين. وحينئذ، انبرى أحدُهم ليستفزّ پِتِيتْ دِ مُوراتْ، الذي كان يرتدي جاكيتْ،[١٩] وَفق عادة الفترة (لقد قلتُ إنه في ذلك الوقت كان هنالك اختلاف كبير بين لباس الشعب ولِباس أبناءِ الرَّغَد)، فقال: «أَنْكُو [انظُروا] صاحِبَ

(١٧) إِرْنِسْتُو پالاسْيُو Ernesto alacio (١٩٠٠-١٩٧٩)، مؤرِّخ أرجنتيني ذو نزوع وطني إقليمي.

(١٨) Ulyses Petit de Murat شاعر أرجنتيني وصديق شخصي لبورخيس (١٩٠٧-١٩٨٣)، سَميُّ أبيه أولِيسِسْ Ulises، الذي كان يُوقِّع أعمالَه باسم أوليسس Ulyses.

(١٩) لباس سهرة للرجال مُشكَّل من سترة وسراويل. السترة تُفتَح جِهة الخلف في مستوى الحزام، مُشكِّلةً أذيالا.

ياكُومِينْ». «أنْكُو» تُعادل «araca أرَاكَا»،[٢٠] التي لا أعرف إنْ كانتْ لا تزالُ تُستعمَل للآن، أو أنها هي أيضا صارتْ كلمة مهمَلَة. لأن أبناء أختي كلَّما سعيتُ إلى أنْ أتحدَّث إليهم باللونفارْدُو[٢١] [العامية] إلا واتَّهموني بافتعال القَدامة اللغوية. لكني أعتقد أن «أراكا» أو «أنْكُو»[٢٢] لا تزالان تُستعمَلان إلى الآن. طيب، هذا الأخير قال: «ياكُومِينْ» تعني «الجِنَوي»،[٢٣] لكنْ هنا مُزحة، فهي تُفيد «انتبهوا إلى صاحب *الجاكِيت*». وعندئذ، ودون يضطرب، بِتِيتْ دِ مُوراتْ أسقَطه أرضا بلكمة واحدة، وقال له: «أَنْكو [أُنْظُرْ] إلى صاحب المِدفع، يا صديقي». ثم إنَّ أحدَهم أشهر المسدَّس في وجهه، لكنّ القضية لم يحدث شيءٌ ذو بال.

أنا حكيتُ هنا هذه الحادثة العرضية، والآن سأحكي أخرى سرَدها عليَّ مُستخْدَم في المكتبة الوطنية، هو تُوسُو، وهذا حدث منذ عشر سنوات أو اثنتي عشرة سنة، في لانُوسْ. لقد نسيتُ اسمَ البَطل، وأعْرِفُ أنه كان فتى لم يُغْفَرْ له أنه كان فتى طيِّبًا، وأن يكون شجاعا، وأنْ يكونَ مُكِدًّا، وأنْ تكونَ له حظوة لدى

(٢٠) حرف نداء للتنبيه مُهمَل الاستعمال.

(٢١) لهجة أو عامية سكان الطبقات الدنيا من بوينوس أيْرِسْ، وقد تسرَّبت كلماتٌ منها وعبارات لاحقا إلى اللغة الإسبانية الشعبية في الأرجنتين والأرغواي.

(٢٢) أصواتٌ من اللُّونفارْدُو [العامية] التي تُفيد التنبيه.

(٢٣) أي من مدينة جِنوة الإيطالية.

النساء. عندئذ، قرَّرتْ مجموعةٌ من الأشرار، كانتْ تَحمِل اسم «الفئران»، أنْ تقتُلَه. وقد قاموا ذلك بطريقة بارِعة، بطريقة تضمن لهم الإفلات من العقاب. كانوا يَعلَمون أنَّ رَجُلنا يحْضُر إلى أحد الدَّكاكين، وقد وعدني تُوسُو بأنْ يصحبَني لرؤية ذلك الدُّكان (يبدو أنَّ «الفئران» ما عادتْ تتحرَّك هناك، وإلا لَما كنْتُ سأَقْبَل تلك الدعوة). كانت مجموعة «الفئران» تلعب لعبةَ البليياردو في طاولة، فاتَّهم أحدُهم آخَر بالغش. أعتقدُ أنه قال له إنه يحمل في كُمِّه ورقة «الآس» أو شيئا من هذا القبيل. وعندئذ نشب تبادل لإطلاق الرَّصاص فيما بينهم، فأصابتْ رصاصةٌ، ولم تكنْ عَرَضِيَّةً، بطَلَ هذه الحكاية وأردته قتيلا، وأفلتَ الآخَرون.

إذن، لقد رأينا شخصيتيْن اثنتيْن أصليتيْن في التانغو. رأيْنا الكُومْبادْري، الذي كان يرى نفسَه شبيها بالبالغاوُشُّو. وأتساءل هُنَا؛ لكنْ ألا يكون ضروريا القيامُ ببحث طويل من أجل كلِّ هذا، فإذا كان الغاوُشُّو يرى نفسَه مِثْل غاوْشُّو ذاتَ مرَّة، وإذا سمَّى الغاوُشُّو نفسَه «الغاوشُّو»، والحقيقة أن *مارْتِينْ فِييرُّو* يقول: «أنا غاوْشُّو فاستوْعِبوه».[٢٤] ويقول بعد ذلك: «هذا واقع حقيقي».[٢٥] فإني لا أعتقد أن غاوْشُّو كان يُمكن أنْ يقول ذلك. أنا أعتقد أنّ كلمة «غاوْشُّو» كان لها في البداية نوع من

(٢٤) المقطع رقم ١٤ من *مارْتين فِييرُّو*.

(٢٥) المقطع رقم ١٤ من عودة *مارْتينْ فِييرُّو*: «لكني أمضي في طريقي / ولا شيء ينبح عليّ؛ / وعلي قولُ الحقيقة؛ / لا أتملّق أحدا؛ / لا تقليدَ هنا؛ / هذه حقيقةٌ خالصة».

المعنى التحقيري، وإذن، فالرجال الغاوُشُو لم يكونوا يُسَمَّوْن «غاوْشُو»، والكومْپاذْري كان يُسمى «كْرِيُولُو [مُوَلَّدا]»، لكنَّه لم يُسَمِّ نفسَه «كومْپاذْري» أبدا. والآن، من المحتَمَل أنْ يَفْعل ذلك بتأثير من مَشاهِد «السّايِنِتِ»[٢٦] وكلماتِ التانغو. لكنّ في البداية كلتا الكلمتيْن يُفترَض أنهما كانتا تحقيريّتَيْن وما كان ينبغي أنْ تُستعمَلا من قِبَل الأفرادِ نفسِهم الذين يستحقُّون تلك التسمية.

إذن، عندنا المكان، وبيوت الحياة التعيسة، وأكواخ حيِّ أَدِلا[٢٧] حيث أُقيمتْ حفلات رقص شهيرة، قريبا من لاپِنِتِنْسِيَارِيا؛ بيت رقص في شارع الشّيلي، ثم إن تلك الكازينوهات ذات السمعة الرديئة، وَفْق ما أطلقَ عليه فْنْتُورا لِينْشْ[٢٨] في كتابه عن القضية الكبرى لبوينوس آيرس. تلك الكازينوهات ذات السمعة الرديئة كانت موجودة في حدود سبعين وثمانمئة وألف ونيِّف، في ضواحي حي لَاكونْسْتِتُوسْيُونْ وساحة الأُونْصِي، أي قريبا من شواطئ العربات. ويتحدَّث

---

(٢٦) Sainete ساينيت عرض مسرحي قصير هزلي وترفيهي شخصياتُه شعبية [المترجم].

(٢٧) Las carpas de Adela حي يقع شمال بوينوس آيرِسْ، واشتُهِر بمواخيره.

(٢٨) Robustiano Ventura Lynch رُبوسْتيانو فْنتورا لينش (أُنظر الملاحظة ١٤) جمع تعليقاته في على عادات الهندي والغاوشُو في كتاب بعنوان *إقليم بوينوس آيرس في تحديد القضية الكبرى للجمهورية* (١٨٨٣). وفي طبعات لاحقة، عُنْوِن كتاب أغاني بوينوس آيرس وفلكلور بوينوس آيرس.

فنتُورا لِينْش نفسُه عن «حفلات رقص سائقي العربات».

وبعْدُ، لدَيْنا شخصية ثالثة. تلك الشخصية الثالثة هي المرأة. النساء كُنَّ كْرِيُّلاسْ [مُولَّدات]، بَعضُهن. لكن في بدايات القرن كان قد صار عادة أنهن كُنَّ نساء أجنبيات، مُستورَدات. كانت هنالك فرنسيات، وقد تركن اسْمَهُنّ لبعض أغاني التانغو: لنتذكَّرْ تانغو «خِرْمايْن»، ولنتذكَّرْ تانغو «إيفيتْ». ثم كانت هنالك نساء من وسط أوربا؛ البولونيات اللواتي كُنَّ يُنادَيْن، وأنا أتذكّر أني سمعتُ استعمال هذه الكلمة من كارِّيّيغو، «las valescas لا ڤالِسْكاسْ». كانت هؤلاء النساء موجودات أيضا. ويَبرُزُ مع هذه الشخصيات الثلاث -وذاك شيء لن نَعرفه أبدا-، يبرز التانغو.

طيِّب، للتانغو جذوره في الميلونْغا، وكذلك في رقصة الْهَاڤانِيرا. في كتاب سأعلِّق عليه في محاضرة أخرى، كتاب ڤيسنتي رُوسِي، *أشياءُ السُّود*، يُفترَض أنَّ كلَّ هذا له أصْلٌ إفريقي. لكنّ ذلك الأصل الإفريقي يقتضي أن يكون بعيدا جدا. وعلى الرغم من أنّ نطق كلمتَيْ «ميلونغا» و«تانغو» يوحي بإفريقيا، فما علِمْتُه -بالعادة من عائلتي، ومن كثير من الأُسَر- هو أنَّ السُّود كانوا قد نسوا وطنَهم الأصلي، وكانوا قد نسوا لغتَهم، وما بقيتْ لهم سوى بعض كلمات؛ لقد غُمِسوا، مثلما يقول ڤيسنتي رُوسِي، في «نهر لِيثِيّ[٢٩] من زفت». ويُحتمل أنّ

(٢٩) Leteo لِيثِي أو نهر النسيان، يَرِد ذكرُه في الميثولوجيا اليونانية مع أربعة أنهار أخرى تقع في العالم السفلي [المترجم].

كثيرا منهم لم يكونوا على علم بأن أباءَهم كانوا قد بِيعُوا عبيدا في سوق النّخاسة في ساحة الرِّبتيرُو، لأنهم لم تكنْ لديهم ذاكرة تاريخية. لكنْ يُحْتَمل أنْ يكونوا قد تعاونوا، مثلما دون شك تعاون في الجاز، أبناءُ سُلالتهم في الولايات المتحدة الأمريكية، الفنّ الذي برز في محيط مماثل للذي وصفتُه، وبرز في مكان، وبرز في أمكنة حيث التجمُّع السكاني الأسْوَد كانَ أكْثَف مما لديْنا هنا. وينبغي أنْ يكون أكثف في مونتيڤيديو منه في بوينوس آيرِس، ولا يزال كذلك. وحاليا، نكاد لا نرى سُودا. أنا نفسي كتبتُ «ميلونْغا السُّمْر». وأقول في تلك الميلونْغا: «مارْتين فْيِّرُو قتل أسْوَدَ» وبعْدُ، «وتقريبا كما لو أنه قتلهم جميعا»، لأن السُّودَ، حقيقة، نادرون جدا هنا.

ويتحدَّث ڤيسنتي رُوسِي عن أشياء للرقص تُسمّى «أكاديميات». وأشْهرُها كانتْ أكاديمية سَانْ فيليبي، في الأسفل، في جنوب المدينة العتيقة لمونتڤيديو، ولو أنها وُجِدتْ في أحياء أخرى. ولقد أنْقذ ڤيسنتي رُوسِي في كتاب رائع - لأنه لو لم يكنْ هو قد كتب عنه، لكانتْ هذه الأشياء قد ضاعتْ- لقد أنقذ الكلمات - الكلمات في كثير من الأحيان تكون غير قابلة للوصف، ولا أرغبُ في الإساءة إلى سمع أيٍّ كان بإعادتها-، لكنه أنقذ كذلك موسيقى تلك الميلونْغات الأولى. وقد قال لي المُعلّم غارْسِيًّا -أنا الجاهل بالموسيقى، كنت قد احسسْتُ به- إن تلك الموسيقى هي بسيطة جدا، وأن الموسيقيين أنفسَهم لم يكن باستطاعتهم أن يكتبوها أو يقرأوها.

كان الموسيقيون يَصفرون أو يُدندنون الميلونْغا. ثم، إن أحدا ما كان يكتُبُها لهم، ودون شك، أنه كان يُصحِّحها قليلا. لكنّ كل ما أقوله أنا الآن سيكون أقلَّ فصاحة: يبدو لي أني سمِعتُ مُباشَرة تلك الكلمات البعيدة والمتواضعة والرائدة للتانغو. والآن أنا أطلب من المُعلّم غارْسِيًا أنْ [مقطع غير مسموع] مسك الختام، إنْ سمحتم لي بهذه الاستعارة الجديدة جدا والجريئة جدا، أن يتحفنا في هذه المحاضرة بسماع بعض الميلونغات، وميلونغا قديمة، ثم -لكي يُمكنكم أنْ تُعاينوا استمرار الروح نفسِها، على الرغم من أن التقنية قد تطوَّرتْ، ولا أجرؤ على اقتراح اسمِ أيٍّ منها. وأعتقدُ أن أوَّل تانغو سمعته في حياتي كان هو «إلشُكْلُو»، وممكن أن يكون «لامُوروشَّا» أيضا، لكني أعتقد أنه «إلشوكلو»، الذي أُلْحِقتْ به كلماتٌ هي حقيقةٌ تخدش الحياء، وأنا أَقْبَلُها، لأني أتصور أن تلك كانت كلمات «إلشوكلو»، دون أن أنتبه إلى أن ذلك كان مستحيلا. لكن لا تخافوا أيَّ عدم رزانة من جِهتي. إنها كلماتٌ بسيطة، ميلونْغاس يُرْقَص على موسيقاها من قِبَل أوغاد مونتِفِيديو حوالي ثمانين وثمانمائة وألف ونيِّف، التي لا وجود بها للتانغو، ولو بطريقة تنبُّئِيَّة، التانغو الذي تطوُّرُه الأخير سنراه في الحديث القادم.(٣٠)

---

(٣٠) قبل انتهاء هذه المحاضرة الثانية، تدخَّلت امرأةٌ ساردةً عناوين ميلونغاس، وهنا نُعيدُ هنا إنتاج الوضع: تقول المرأة: «هنا، المُعلِّم غارْسِيًا يقول إنَّ كل أغاني الميلونغا هذه، التي لمؤلِّف مجهول، يبدو

أنها أربعٌ أو خمس. الأولى تُسمَّى «كارا پلادا»، واسم الميلونغا الثانية «سِنيُورْ كوميسارْيو»، وتُسَمّى هذه الميلونغا «لا كنارْيا دِ كَنِلونِسْ». والآن، الميلونْغا التي سيعزِفها المُعلّم غارْسِيّا هي الميلونْغا الأثيرة عند بورخيس، وتُسمَّى «بخِرِّيْ كُنْ پِيَاسْ». انتهت أغاني الميلونْغا، لكنّ المُعلّم غارْسيًّا يقول إنّ الأستاذ بورخيس طلَبَ منه أنْ يعزف تانغو يرونه هو كثيرا، والموسيقي الحاضر، كارْلوس غارسيا، نفَّذ الطلب، وصفق الجمهور بحماس.

المحاضرة الثالثة

التطور والتوسّع

أرجنتين المئويّة. الاحتفالات والمُذَنَّب هَالِي. الأرجنتين مُعترَفًا بها في العالَم. التانغو يصل إلى أوربا. نظريات عن تطور التانغو. حُزنُه المتدرِّج: المِيلُونْغا والتانغو وأغاني المُباهاة في مواجهة التانغو «البَكَّاء». كارْلوس غارْدِلْ. مَقاطِع من ملحمة ممكنة. نوادر من لُوماسْ دِ سامُّورا.

السيدات، السّادة،

نَصِل إلى سنوات أوْج التانغو، أي تلك السنوات الواقعة بين ١٩١٠ و١٩١٤، ذلك أنه في ١٩١٤ حلَّت الحرب العالمية الأولى، وطبيعيا أنْ يظل التانغو مغمورا تحت وقائع تلك الحرب. في عام ١٩١٠، والذي يُقابل بالمثل، كما تعلمون، الذكرى المئوية الأولى لتأسيس دولتنا. طيب، عندما نحن نُعيد قراءة «*Oda a la Argentina* [*نشيد إلى الأرجنتين*]» لرُوبِنْ دارِّيو،[1] و«Odas seculares أناشيد العَلمانية،[2] اللتيْن سمّاهما هكذا بملحمية هوراسية لِيُوپُلْدُو لوغونِس، فإننا نشعر، أو يكون لدينا قليلٌ من الإحساس بشرب نخب، ومن الحماسِ المُتَّفق عليه والإجباري. لكن الحقيقة هي أن كلتا القصيدتيْن،

(١) يُحيل إلى القصيدة «*Canto a la Argentina* *أغنية إلى الأرجنتين*»، التي نظَمها الشاعر النيكاراغوي Rubén Darío رُوبِنْ دارِّيو سنة ١٩١٠، بتكليف من الجريدة اليومية لانَسْيُونْ [الوطن].

(٢) ألَّف Leopoldo Lugones لِيُوپُولْدُو لوغونِسْ ديوانه المعَنْوَن *Odas seculares* *أناشيد عَلمانية* سنة ١٩١٠، بمناسبة الاحتفاء بالمئوية أيضا.

ويُمكننا هنا أنْ نُضاعِف الأمثلة التي تعود إلى ذلك التاريخ، كلتا القصيدتيْن تعودان إلى تلك التواريخ، كلتا القصيدتين تُقابلانِ بالمثل إيمانا، وحماسا أصليًّا. وأعتقد أنه لكي أنجح في تقديم ذلك الانطباع سيكون عليَّ أنْ أعودَ إلى ذكرى من طُفولتي قصية.

كانت سنة ١٩١٠ سنة ظهور المذَنَّب هَالِي. وأذكُر، عَرَضًا، أنَّ المذَنَّب كان قد ظهر في السماء سنة ١٨٣٥، سنة ولادة مارْكْ تْوايْنْ. وقد قال مارك تواين إنه لن يموت حتى يعودَ ذلك النور، ذلك الغبار المتوهّج عبر السماء. وهكذا كان: في عام ١٩١٠ عاد المذنَّب هالي ومات مارْك توايْن. والذّكرى التي أحيل إليها كانت شيئا أحسسْتُه وقتذاك، وأعتقد أننا جميعا، نوعا ما، نشعر به، على الرغم من معرفتنا بأنه شيء لا يُمكن قولُه، لأنه يُقابل فكرة عبثية. ومع ذلك، فجميعا نُحسّ بها كأنها حقيقة. أحْسسنا أن المذَنَّب، ذلك المذنَّب الذي كنت أراه فوق البيوت الخفيضة من رصيف الشارع المقابِل، أو انطلاقا من أحد فناءات البيت، ذاك المُذَنَّب كان يُقابل بالمثل إشراقات المئوية، وكان جزءً من الاحتفالات، وكأنه كان رِضى سماويّا. سوف لن أقول -لأن ذاك سيكون عبثا- إنّ تلك الفترة كانت فترة أوتوبية، وأن كل الناس كانوا سُعداء، وأننا كنا نعيش في الجنة. لكنْ بالتأكيد سأقول إنَّ المدينة، ولو أنها كانتْ صغيرة وقتذاك، فإنها كانتْ مدينة في طور النشوء، وأنها كانت عاصمة بلد ناشئ. في المقابل، الآن لست أدري عن صِدق إنْ كان

باستطاعتنا أن نُفكّر في ذلك. في السابق، كنّا جميعا نُحسُّه.

الفقر، خلال تلك الأعوام، كان مسألةَ جِيل، كحد أقصى. أنا نشأتُ في حيٍّ فقير، في أحد أطراف المدينة. وكان بيتُنا أحَدَ البيتيْن أو الثلاثة لعلية الناس المُقيمة بين أزيد من عشرين تجمُّعا سَكَنيًّا في شارع سِرَّانُو. لقد تردَّدتُ على المدرسة الابتدائية، والآن عندما ألتقي أحَدَ زملاء تلك الفترة، وأندهش من رؤيته قد هَرِم كثيرا -مِثلما هو، دون شك، يندهش لرؤيتي قد شِختُ جدا-، ذاك الزميل، في كثير من الأحيان يكون ابْنًا لمهاجرين أُمِّيّين، هو الآن أستاذ جامعي، أو مهندس، أو طبيب، أو محام، أو مهندس معماري. بمعنى أن البلد كان في طور النشوء، ولم يكنْ لِيَهُمَّ في شيء أنّ، على بُعد ثلاثة تجمُّعات سَكنية في پْلَاسَا إيطاليا، بيتَنا يتوافر على طاحونة، عُوِّضتْ لاحقا بالماء الجاري. لم تكن تهم في شيء الأراضي البور (كان في إحداها حصان ملوّن، وكنتُ أدّعي لعِبًا مني أنَّ الحصان لي، وأقول لأبويَّ أنَّ لديّ آلافا أخرى من الأحصنة في الداخل). الأهمّ هو أننا جميعا كان لدينا ذلك الإحساس، وقد تُرجِم ذلك الإحساسُ إلى وقائع كثيرة.

قد يُمكننا أنْ نُلخِّصه هكذا: إنّ تاريخنا حتى ذلك الوقت كان تاريخا مأساويا، تاريخَ حروبِ انتصاراتٍ، وتاريخا في كثير من الأحيان مجيدا وقاسيا. لكن، على الرغم من ذلك، وحتى تلك السنوات كُنّا غير مرئيّين بالنسبة للعالَم تقريبا، وبَعْدُ، حوالي ١٩١٠، بعام زيادةً أو نقصانا، شرعتْ تحدُث وقائع

أبهجَتنا وأثّرتْ فينا. أتذكّر زيارة الأميرة إِزَابيل، وأتذكّر الطريقة التي بَترْنا بها النشيدَ القوميّ، وكيف حُذِف ذلك المَقطع من «وإلى نباتاته استسلمَ أسدٌ»، كي لا يُزعِجَ الأميرةَ ذلك الأسدُ المستسلمُ، لقد شُطّبَ على الأسد من أجل الأميرة. ثم جاء أشخاص آخرون مرموقون، الأستاذ أَلْتامِيرا، وعلى الخصوص، وصل في غضون تلك السنوات أَنَاتُولْ فْرانْسْ. كانت المحاضرات نادرة وقتَها. وألقى أناتُولْ فْرانْسْ -بلغة فرنسية يُمكن أنْ نُسمّيَها نجِيّة أو سِرّيَة، لأنه كان يتحدّث بصوت خفيض جدا- سلسلةً من المحاضرات عن *Gargantóa y Pantagruel* للكاتب رابْلِيه Rabelais.

لقد قال الفيلسوف الإيرلندي بِرْكْلي عبارةً سائرة هي «الوجود هو أنْ تُدْرَكَ»، وأيضا «يَكمُن وجودُكَ في أنْ تُدرِكَ». طيب، حتى ذلك الحين كُنّا نُدرك، كُنَّا ندرك وجود البلدان الأخرى، وكنا أدْركنا الماضي، والحاضر، لكنَّنا لم نكنْ قد أُدْرِكنا من قِبَل العالَم.

وبعد ذلك، وصل أولئك الزُّوار الشَّهيرون، وصلتْ لحظة الابتهاج تلك التي تغنى بها لوغونِسْ ودارِيُّو، وبَعدُ وصل الخبر، الخبر الذي أثّر فينا جميعا: أنَّ التانغو يُرْقَص في باريس، ولاحقا، في لندن، وروما، وفْيينا، وبرلين، وحتى في سانْ بيترسبورغ، لكي أستعمل لائحة أسماء تلك السنوات.(٣)

---

(٣) سانْ بيترسبورغ، مدينة روسية أُسّستْ سنة ١٧٠٣ من قِبل بيدْرو الْ غْرَانْد. في ١٩١٤ سُمّيتْ بِيتْرُوغْرَاد، ثم، انطلاقا من ١٩٢٤، أُطلِق

وغَمرَنا جميعا ذاك الخبرُ فرَحًا. ذاك التانغو، بالطبع، لم يكن هو نفسه الذي يُعرَف في البيوت سيئة السمعة ببوينوس آيرس أو مونتيفيديو أو في لاپْلاتا. والغريبُ أنه في باريس -المدينة التي بالإضافة إلى كونها رمزا للذَّكاء النَّيِّر هي أيضا رمزٌ للحرية- تَنظَّم فيها التانغو، وخسر هذا التانغو التَّثبيتاتِ البدائيَّةَ والتكسيرات (كان يُتحَدّث عن تثبيتات وتكسيرات أيضا)، وسينقلب إلى نوع من التنزُّه المُتنعِّم.

لكن، إضافة، كانتْ قد وقعت أحداث أخرى للتانغو، منذ تسعمائة وألف، أو منذ تسعين وثمانمائة وألف ونيِّف، إلى غاية سنة عشر وتسعمائة وألف. وقبل كلّ شيء، عندنا آلة جديدة، آلة تبدو اليوم ملازمة للتانغو، إنها الْبَنْدُنِيُونْ - والتي لم تُعرَف في الجوقات الأولى، في جوقات البيانو تلك، والناي، والكمان، والشّياع-، الذي تحدَّثتُ عنه سابقا. طيب، تلك الآلة يُمكن أن تكون قد أثَّرتْ في موسيقى التانغو، وفي التطوُّر الذي يُعانيه التانغو. وهنالك نظرية أخرى أيضا أريدُ أن أحيل إليها، ولو أني لا أُومِن بها، وأعْلَنها ونشَرها في مجلة *مارْتينْ فِيرُو*، نحو ١٩٢٥، سِرْخِيُو پِنْيِرُو[٤]، وأعتقد أنَّ رِيكَارْدُو

عليها اسمُ لِينِينْغْراد، واستمرَّ الاسم مُستعمَلا لما أملَى بورخيس هذه المحاضرة. ومؤخّرا، استردَّت المدينةُ اسمَها الأصليَّ سانْ پيترسبورغ سنة ١٩٩١.

(٤) «الْمُنتقى، التانغو»، لسِرْخِيُو پِنْيِرُو، نُشِر في *مارْتينْ فِيرو*، عدد ١٩ (١٨ يوليوز ١٩٢٥) وعدد ٢٠ (٥ غشت ١٩٢٥).

غيرالْدِس[٥] هو أيضا. إنّ التانغو، مثلما رأينا، بدأ، بل انبثق من الميلونْغا، وكان في البداية رقصا شُجاعا وسعيدا، ثم شرع التانغو يتَّسِم بالخُمول والحزن، إلى درجة أنّه يُقرأ، في كتاب نُشِر منذ مدة قريبة من قِبَل إرْنِسْتُو سَابَاتُو، شيءٌ هكذا نظيرُ أنَّ «التانغو تفْكيرٌ حزين يُرْقَص».[٦] وَدِدتُ أن أُشير إلى جملتيْن، أو كلمتيْن قابلتيْن للنقاش. الأولى، «تفكير». أودُّ أنْ أقول إنّ التانغو لا يُقابل تفكيرا، وإنما شيئا أعْمَق، إنه انفعال. ثم إن النعت «حزين»، لا يُمكن أنْ يُطبَّق، تأكيدا، على أشكال التانغو الأولى.

إنّ النظرية، أيَّ نظرية ذات صبغة عنصرية وقومية، مثل التي لسِرْخيُو بِنيِرو، زميلي في مجلة *مارْتين فِيرُو*، هي أنه كان يوجد

---

(٥) رِيكارْدُو غيرالْدِسْ (١٨٨٦-١٩٢٥)، كاتب أرجنتيني، ومؤلّف *دُونْ سِغُونْدُو سُومْبْرا* وصديق شخصي لبورخيس.

(٦) الكتاب المُشار إليه هو *تانغو: نقاش ومفتاح*، من تأليف إرْنِستو ساباتو، ونَشرتْه لُوسَادَا (بوينوس آيرس، ١٩٦٣). في الفصل I، يُؤكِّد ساباتو: «هذا الرَّقصُ استُهجِن وامتُدِح وهُجِي وحُلِّلَ تتابُعيًّا. لكنَّ إنْريكي سَانْتُوسْ دِسْبُولو، مُبدِعُه الأكبر، يُقدِّم ما أعتقدُ أنه التعريف الأكثرُ عُمقًا ودِقّة: إنه تفكير حزين يُرْقص'». أهدى ساباتو هذا الكتابَ، في المقدِّمة، إلى بورخيس: «المنعَطفات التي نعرفُها في العالم، فبورخيس لمّا كنتُ فتى، في سنوات تبدو لي أنها كانت تنتمي إلى نوع من الحُلم، ساعدتْني أبياتٌ له في اكتشاف المَحاسِن الكئيبة لبوينوس آيرس: في شوارع عتيقة بالأحياء، في شبابيك وصهاريج، وحتى السِّحر المتواضع الذي في يُمكن تأمُّله في المساء في بركة من البرك التي في الضواحي [. . .] والآن [. . .] أودُّ أن أدْعوَكم بهذه الصفحات التي عنَّتْ لي بصدد التانغو، وأودّ كثيرا ألّا تُثير استياءَكم. صدِّقوني».

في الحزن والخمول والأنَّة التصاعدية للتانغو تأثيرٌ للهجرة الإيطالية. بمعنى، سيكون لدينا تانغو أوَّلُ مُشاجِر، وتانغو أوَّل «للتَّامْبيتُو»، في پالِرْمو، أو ربما تانغو لأكواخ أدِلا، قريبا من لاپِنِنْسِيَرِيا، أو لشارع الشّيلي من الحَيِّ سُورْ، أو ربما للحظائر العتيقة. هذه كانتْ فرْضيةُ مِيغيلْ أ.كَامِينُو.[7] وبعدُ، أودّ أن أقول إن التانغو شرع في الابتعاد عن تلك الأمكنة، التي يُفترَض أنها للمُوَلَّدين، وبدأ يَلين عند حُلوله بالحيّ الجِنَويّ في لابُوكا. وتبدو لي هذه النظرية قابلة للدَّحض بواسطة اسم مؤلِّفي التانغو الأوائل. إنْ نحن فكَّرنا في أغاني تانغو «الحرَس القديم»، ففي أيِّ اسم نُفكِّر؟ أنا أفكِّر في المقام الأول في فسنْتي غْريكُو.[8] وعلى الرغم من أنَّ «غريكو»[9] تعني «الإغريقي»، فإنه بالتأكيد

---

(٧) Miguel Andrés Camino مِيغيلْ أَنْدْرِسْ كَامِينُو (١٨٧٧-١٩٤٤)، شاعر أرجنتيني. استظهر بورخيس هذه القصيدة في المحاضرة الرابعة (ص.١١٩). في مقالته «أصول التانغو وتقلُّباته»، يؤكِّد بورخيس: «الأصل المنظوم الذي يطرحه كَامِينُو أصْلِيّ ولكنه لا يُمكن أن تكون». إن التعليل الشَّهواني أو البِغائي، الذي تعرَّفنا عليه جميعا في التانغو، يُضيف حافزا احتِرابِيًّا، للعِراك السعيد، ولمحاكاة معركة سكين في تباهٍ. أجْهل إن كان ذاك الحافز حقيقيا: «لا أعرف أكثر من كونه في تلاؤم رائع مع أشكال التانغو القديمة، التي كانت مصوغة من *وقاحة خالصة، وقلة الحياء، وسعادة عزم خالصة*، مثلما وصفْتُها في صفات أخرى» (في مارْتينْ فِيرو، الفترة ٢.a، السنة ٤، عدد ٣٧، بوينوس آيرس، ٢٠ يناير ١٩٢٧، الصفحتان. ٦و٨، يضمُّها *لغة الأرجنتينيين*، بوينوس أيرس، مانويل غْلِيْزِر، ١٩٢٨).)

(٨) Vicente Greco فِسِنْتي غْرِيكُو (١٨٨٦-١٩٢٤) مُلحِّن وموسيقي أرجنتيني.

(٩) «غريكو» تعني الإغريقي [المترجم].

لقبٌ إيطالي. وإضافة، أنا أتذكر، وأنا صغير، أننا كُنّا في خيالِنا نتخيَّل أننا مُولَّدُون. وكان كثيرون يُنادوننا كَانِلُّونِ[١٠] أو مُولِينَارِي،[١١] لكنَّ ذلك لم يكنْ لِيَهُمَّنا، بحيث لا يُمكن أن أقْبَل تلك النظرية التي تذهب إلى أنّ التانغو كان شِجاريًّا، لأنه كان مُوَلَّدا، وبعد ذلك اصطبغ بالحزن في الحَيّ الإيطالي في لابُوكا. وتتهيأ هذه النظرية غير مقبولة تماما. أعتقد أن هناكَ جِذْرا أعمق، ويُمكننا أن نراه الآن في صُورةٍ مُسبَّقة في فتراتٍ سابقة جدا على التانغو. مثلا، لا شكّ في أنَّ *مارْتين فِيرو* هو كتابُنا الآخَرُ الأعْظم. الأولَّ هو *فاكُونْدُو* لِسَارْمْيِنْتُو، بالطبع. لكنْ في *مارْتينْ فِيرو* توجَد نبرةُ أَنَّةٍ سيكون مُستحيلا وجودُها في نصوص الغاوُشُّو التي من تأليف أسْكَاسُوبي وإِسْتَنِسْلاوْ دِلْ كامْبُو. مثلا:

يثغو الحَمَلُ الحَنون
جَنْب النعْجةِ البيضاء
والبقرةُ التي تَبتعد
تنادي العجلَ المربوطَ
لكنَّ الغاوُشُّو البائسَ
ليْس له إلى من يُقدِّم شكواه.[١٢]

---

(١٠) نسبة إلى شجر canelón الموجود في الأرجنتين [المترجِم].
(١١) نسبة إلى molinar المكان الذي توجد فيه الطواحين.
(١٢) مقطع رقم ٢٤٥ من مارْتين فِيرو.

طيِّب، تلك النبرة هي مختلفة تماما عن نبرة رجال الغاوشُّو لأسْكاسُوبي. وستكون لنا، بَعْدُ، كي لا نمُرّ من فرد إلى آخر، حالُ شاعرٍ أصغر، لكنَّ له أهمِّيته، هي حال إڤارِسْتُو كارِّيّيغو.

كتب السيد إڤارِسْتُو كارِّيّيغو:

تعبُر وجَهَهُ ذا الجروح العنيفة
ندوبٌ غائرة، وربما يَسُرُّه
أنْ يحمِل زِيناتٍ دموية لا تُمحى
هي نزوات لامرأةٍ كان لديها الخنجر. (١٣)

أو القصيدة الأخرى:

على الوجه العابس يحمل صانع القيثارات
ندوبا قديمة بلون أدْكَنَ لمَّاعٍ
وفي الصَّدرِ حقدا شِجاريًّا قاتِمًا
وفي العينيْن السوداويْن ضَوءَ السِّكين.

ويُبرز، في وقاحة، ومُنوِّهًا
بالصفاقة الرائعة لروحه المُخْتَرَقة.
وسَمِعتُهُ بالرِّمْو يَشتكي مُتَغَنّيا

---

(١٣) أبيات تنتمي إلى قصيدة «الوسيم» لإڤارِيسْتو كارِّيّيغو.

بالضغائن التي تسبق الطّعنة.[14]

تلك النبرة مختلفة تماما عن *الخَيّاطة الصغيرة*، التي خطتْ تلك الخطوة السيئة، فخسرتْ كلَّ شيء دونما ضرورة، أو قصيدة الأعمى تلك، الأعمى الذي يبكي متذكِّرًا أشياءَ لمّا كانتْ لعينيْه صباحاتٌ، بحيث إني أعتقد أن ذاك التطور الذي عرفه التانغو، بدءً من التباهي الشُّجاع حتى الحُزن، لا يُحَلُّ بصيغة عِرقيَّة. وللإضافة، لا وجود لأيٍّ سبب كي يكون كلُّ الإيطاليين حَزانى أيضا. [مقطع غير مسموع] وربما لإحساس أكْبر بالأشياء، ربما، أعتقدُ أنا، أن التانغو في السابق كان أكثر شجاعة أو أكثر رزانةً، لأنه كان أقلَّ تخيُّلا، ذلك أنه حسب ما يُعرَف، يوجد الخوف عند تخيُّل الأشياء السَّيّئة قبل حدوثها. ويَحْضُرني هنا ذلك البيتُ للشاعر الإنجليزي دْريدِنْ الذي يقول: «يموتُ الجبانُ ألف مرَّة، أما الشُّجاعُ فمرَّةً واحدة».[15] أي أنّ الجَبان يموت استباقا، يموتُ مُتخيِّلا الموتَ، فهو رِعديدٌ لذلك. في المقابل، يكون الشُّجاعُ أكثر سطحيّة، لأنه يُواجِه الموت، وربما لا يكون لديْه وقْتٌ لكي يخاف.

طيب، هنالك كتابٌ، كنتُ قد أحَلتُ إليه، هو كتاب فِسِنْتي

---

(14) من قصيدة «في الحَيّ»، للمؤلِّف نفسه.

(15) «يموت الجُبناءُ مرَّات كثيرة قبل موتهم الحقيقي؛ ويذوق الشُّجعان الموتَ مرَّةً فقط» (ينتمي البيت في الحقيقة إلى ويليامْ شيكسبير، *خوليو سيزار*، الفصل الثاني، المَشهد II).

رُوسي، *أشياءُ السُّود*، مؤلِّفُه عِصامي، وفي الكتاب تتجاور صفحات بليغة جدا- مثلا، وصْفُ أوَّل رقصة زنوج في رِيُّو دِ لا پْلاتَا، ووصف أغاني الميلونغا الأولى في أكاديمية سانْ فِيلِيپي، في أسفل مونْتِڤِدِيُو- مع صفحات في منتهى التصنُّع الذي لا يُغتَفَر. لكنَّ هذا الكتابَ يضم بعض المعلومات الغريبة وبعض الأخطاء أيضا. يترك المؤلِّفُ ذاتَه تنساق، قبل كل شيء، مع فكرة أنَّ التانغو أصلُه أسْوَد، وهو ما يبدو لي، على الأقل، شيئا قابلا للنقاش. إنه يَذْكر، دون أي تحديد كبير، يَذْكر وثيقة من المرحلة الاستعمارية، يتكلَّم فيها السُّودُ عن «tocá tangó تُوكا تانغوو». ثم إنَّ العبارة غامضة، لقد قرأتُها مرَّتيْن أو ثلاثا هذا المساء، ولا أعرِف إنْ كان المؤلِّف يقول لنا بأن كلمة «tangó» هي كلمة إفريقية، وهو ما يَبدُو مؤكَّدا صوْتِيًّا، ويُمكن أن نقول الشيءَ نفسَه عن «الميلونغا»، أو إنْ كانت كلمة تانغو تَشَوُّها لكلمات «tambor» [طنبور] أو «tamboril» [طُبيْل] وجِلْد هاتيْن الآلتيْن.

يؤكِّد ڤسِنْتِي رُوسي في كتابه، دون إفراط في الأدلة، أنَّ التانغو كان قد ابتُكِر من قِبَل السُّودِ الذين كانوا يتردَّدون على أكاديمية سانْ فيليپي، من أسْفَل مونتِڤِدِيُو، ويُقارِنُه، طبْعا، بالْجَاز *jazz*. يقول إنّ التانغو يصل إلى أوربا، وأنّ التانغو يختار لاسْيُوذاذ لُوسْ، كما لو أنّ التانغو كان كائنا، هكذا، أفلاطونيا، وسِحريًا، يعيش على حسابه الخاص، وأنه يستقر في باريس، وهناك يقوم بشبه انتقام للأسْوَد المُستَعبَد طيلةَ قرون،

فيأسَر برقصه وموسيقاه النّاسَ البِيضَ. كلُّ هذا لا يعدو أنْ يكون مجرّد استعارة، بالطبع.

ثم إنه فصَّلَ، وهذا أكْثَر أهمية، في استقبال التانغو. يقولُ، مثلا، إنَّ جَانْ رِيشْپَانْ[16] ألقى محاضرة عن التانغو، بعنوان *تحت القبة sous la coupole*، في باريس، وأضافَ سُطورا بَعْدُ، وبعد انصرام شهريْن قُدِّمتْ مسرحيّتُه الهزلية *التانغو Le Tango*، المنسيّة اليومَ، بحيث يمكن أن تكون المحاضرة دعاية. وأعرفُ أيضا أنَّ إِنْريكي رُدْرِيغِيسْ لارِّتَا، مؤلِّف مجد دون *راميرو*، قال إنه لا يعرف التانغو، التانغو الذي قُبِل في باريس. لكنْ، في سطور بعد ذلك، يستشهد باعتراف لرُدْرِيغِس لارِّتَا، يقول فيها هذا إن الباليه لم يكن يُرقَص من قِبَل المجتمع في بوينوس آيرس، وإنما ببساطة من قِبل رُوّاد البيوت سيئة السُّمعة، مما يُبرهِن على أنه كان يعرفُه.

إضافةً، يَذْكُر رُدْرِيغِس تحقيقا كان قد أُجْرِيَ في لندن بين سيدات المجتمع الإنجليزي، وعندها كانت قد صوَّتتْ حوالي خمسمائة سيدة. وهذه السيدات، اللاتي كانت من بينهن دُوقات، صوَّتْن بأغلبية ساحقة على أنّ التانغو كان رقصا مُحتشَما.

---

(16) Jean Richepin جانْ رِيشْپَانْ (١٨٤٩-١٩٢٦)، شاعر وروائي ومسرحي فرنسي. أنظر جانْ رِيشْپَانْ *والتانغو الأرجنتيني في باريس في ١٩١٣*، لفِيّيرْمُو غاسيُّو، بوينوس آيرس، كُرْرِخِدُور، ١٩٩٩.

ثم يَذكُر نوعا من التهديد الكنَسيّ في حق التانغو، الذي برز في روما. يبدو أن التانغو كان مُستهْجَنا من البابا، وأنه قد اقترُحَ، في المقابل، باليه من سِيسِيلْيَا يُسَمّى «لافُورْلانا»، وأنّ هذا الباليه لم يتجاوز إنجاز بضع خطوات أمامَ البابا. ويذكر كذلك حالَ غِيّيرْمو Guillermo II، قيصر ألمانيا، الذي يكون قد أعلنَ، وَفْق رُوسي، عدم التوافق بين الخطوط المتعرِّجة للتانغو وصلابة الضابط الألماني، وهذا قد يكون تكرَّر في بافْيِيرَا وفي النمسا أيضا. لكنْ يبدو أنّ الضُّباط، دون أنْ يكونوا عَصوا ذلك الأمر، الذي تجنَّبوه لأنهم رقصوا التانغو مُرتَدين ملابس مدنيّة. ويذكر بعد ذلك الحال الطريفة، التي حدثت في كُليفْلانْدْ، في أُوهَايُو، بالولايات المتحدة، لأستاذ أمريكي للتانغو، اتُّهِم بتدريس باليه غير أخلاقيّ. حينئذ، يكون قد مثُل أمام القاضي أو أمام هيئة مُحلَّفين، فطلبتْ منه الهيئة أنْ يرقص التانغو، فرقص برفقة زميلة، وكان الباليه بطريقة ملائمة مُحتَشَما، وحُكِم عليه بالبراءة، ومع ذلك فقد كان هناك أشخاص اتَّهموا الأستاذ بتشويه الباليه لكي يُبَرَّأَ من الاتهام. وعندئذ، طلب الأستاذ جلسة محاكمة أخرى، وتقدَّم في اليوم التالي مع مائة تلميذ، وجميعا رقصوا التانغو، وبُرِّئَ فيها، وحسب ما يبدو، فقد رقص كذلك أعضاءُ هيئة المحلَّفين، الذين هم أيضا شاركوا في هذه التبرئة الغريبة للتانغو. بمعنى أنّ التانغو انتشر عبر كلّ العالَم، وقد قُبِل مِن قِبَل أفضل الطَّبقات، ومن أعلى الطّبقات الاجتماعية. ويكون غيرَ ذي فائدة أنْ

يتحدَّث رُذريغِس لارِّتا عن الأصل المَعيب للتانغو. وقد ردّ عليه جَانْ رِيشْپَانْ، بالعبقرية الفرنسية النموذجية، بأن محاكمة رقْص بسبب أصله سيكون مثل مُحاكَمة طبقة نُبلاء بأصلها، ذلك أنَّ كلَّ النبلاء بدأوا بالقرصنة واللصوصية والاغتيالات. لقد قُبِل التانغو في أوربا.

طيب، ما كان يهمُّنا نحن الأرجنتينيِّين وقتئذ هو حَدَث أنْ يكون قد قُبِل في باريس، لأنّ الأرجنتينيين آنذاك كُنّا جميعا، على الرغم من كوننا كنا بالكاد نتمكن من أنْ نَتهجى بالفرنسية، فقد كنّا جميعا -بالنسبة إلينا نحن، وليس الفرنسيين، بالمناسبة-، كنا بصيغة ما فرنسيين شرفيين؛ جميعا كنا نعرف الفرنسيةَ أو كنا نتظاهر بمعرفتها. لقد بُحِث عن كلمة «لاتينوأمريكي» لكي لا يُقال «إسبانوأمريكي»، بحيث كان يلزم أن يكون قَبول التانغو في باريس خبَرًا صحافيا مهما جدا.

كان التانغو، بالطبع، قد تغيَّر. لقد وصفتِ الأخبارُ الأولى الفرنسيةُ، والإنجليزية، والألمانية، التي تحدَّثتْ عن التانغو بكونه رقصا بطيئا، وحزينا، ومتباهيا، مما يُفيد الاستحالة الكاملة لتطبيقه على «إِلشُوكْلُو»، أو «رُدريغِس پِنْيا»، أو «إِلْكُوسْكِيتُو»، أو على أيِّ آخَر، أو حتى على «إِلْمارْنِ»، الذي هو لاحق، مثلما يُشير إلى ذلك اسمُه، إلى ١٩١٤. ومع ذلك، فإنَّ التانغو كان قد شرع يصطبغ بالحُزن. وللإضافة، هناك واقعة أخرى معروفة جدا، لكنَّها تستحقُّ أن يُذكَّر بها، وهي أنَّ التانغوات الأولى كانتْ دُونَ كلمات، أو كانتْ لها كلمة واحدة

يُمكننا أن نُسمِّيَها باحْتشام «اللايوصف»؛ كانت لها كلماتٌ بذيئة أو بالأحرى مجرَّد كلماتٍ جريئة.

تفضلوا لتروا، ساداتي
فالميلونْغا جاهزة.
ومَنْ كانَ ميلونْغِيًّا
فَلْيَجْرُؤْ ولْيَخض فيها.

وبعد ذلك:

ستُخْبرُه كيف تمضي
إلى كرمة الثالوث.

طيّب، أنا نفسي، بمعنى أني انتبهتُ إلى أنّ الكلمات الأولى للتانغوات كانت تُشبه تلك الميلونْغَات التي ظهرتْ في الأحياء، وتلك الأغاني المُتباهية:

أنا من الحَيّ الألْتُو [العالي]
حيث السماء تُمْطِرُ وليس قطرات؛
أنا لا تُخيفني الخيالاتُ
ولا الأشباحُ التي تتحَرّك.

وهذا نعثر عليه، بصيغة مُشابهة جدا، في أحد أولَى التانغوات، إنه التانغو «دُونْ خْوانْ»، لإِرْنِسْتُو پُونْزِيُو أو للأسْوَد رُوسِنْدُو، حسب آخرين:

أنا أعيش في سانْ كْرِيسْتُوبَالْ،
أُدْعى دُونْ خْوانْ كابِيُّو،
سَجِّلوه في عُنُقِكم
اِمضِ إلى هناك، اِمضِ إلى هناك، إنْ تُرِدْ رؤيتي.

أنا في التانغو ثورٌ جدا،
إنْ أُنْجِزْ تثبيتا مُضاعَفا
يُتحدَّثُ عني في النُّورْتِي [حيّ الشّمال]
إنْ كُنتُ مَوجُودا في سُورْ [حيّ الجنوب]

اِثبَت، أنتَ، اِثبتْ
اِثبَت، أنتَ، اِثبتْ
وثبِّتْ القُبَّعَةَ حتَّى النصف.

هذا ليس بالتأكيد تعبيرا أنينيًّا. لكنّ الكلمات شرعتْ تتغيَّر أيضا، فوقع المرور من التانغو مِيلُونْغَا، الذي اعتاد الاستغناء عن الكلمات، إلى التانغو الأغنيةِ، إلى التانغو، الذي اسمُه الأكثر شهرة هو الْفِيلِيبِرْتُو Filiberto، أعتقد. وإذنْ، لدينا تلك التانغوات التي أُسمِّيها «البَكَّاءة»: «كَمِينِيتُو Caminito»، إلخ.

وهنالك، بالإضافة، اسمٌ، اسمٌ لا أشكُّ في أنكم في انتظار سماعه، إنه اسم، اللاحق نوعا ما، اسم كارْلوسْ غَارْدِلْ Carlos Gardel. لأن كارْلوسْ غَارْدِلْ، بالإضافة إلى صوته، وبالإضافة إلى سَمْعه، فَعَلَ شيئا بالتانغو، شيئا كان يُحاوَل مِنْ قَبْلُ، لكنْ بصيغة جُزئيَّة، مِن لدُن ماغْلِيُّو Maglio،(١٧) والذي قادَه غَارْدِل، لستُ أدْري إنْ كانَ إلى كماله، لكنْ بالتأكيد إلى الذُّروة. وهذا التّحوُّل الذي أحدثه غَارْدِل، وَفْق ما قال لي أَدُولْفُو بْيُويْ كاسارِسْ أمْسِ، ربما كان السبب الذي جعل أباه المتعوِّدَ طريقة المُوَلَّدين في الغناء، لا يستحسن عمل غَارْدِل؛ بل لا يُعجِبه غَارْدِل. والآن، فيمَ كانتْ تتمثّل، قبل كلِّ شيء، الطريقةُ المُوَلَّدة القديمة في الغناء؟ أودّ أن أقول إنها تمثَّلت في تناقض، لستُ أدْري إنْ كان يعمل صُدورا عن مهارة أو يعمل صُدورا عن محض غباءِ المغني. أعتقِدُ أنَّ الفرضية الثانية هي الأكثر احتمالا، بين الكلمات، الكلمات التي عادة ما تكون متهيِّجة وعدم اكتراث المغني. لِنَتَذكَّر ذلك المَقطع من *مارْتين فِيرُّو*: اغتيالُ الأسْوَد. طيّب، أنا استمعتُ إليه يُغني مرَّاتٍ كثيرة. سمِعتُه يُغني لِريكارْدُو غِيرالْدِسْ، مثلما يُغني له القرويُّون الذي تبنَّوا *مارْتينْ فِيرُّو*. وقتذاك كان شيئا نوْعا ما هكذا. ستُسامحونني في أنْ أقول شيئا غيرَ متحفِّظ، لأن القرويّين والمغنّين الشعبيين كانوا يغنّون دون تحفُّظ أيضا، ولو أني مُجْبَر

(١٧) Juan Ignacio "Pacho" Maglio (١٨٨٠-١٩٣٤) خُوانْ إغْناسْيُو «باشُو» ماغْلِيُو، موسيقي وملَحّن تانغوات.

على عدم التحفظ لأن لديَّ أُذُنا صغيرة جدا. كان ذلك شيئا هكذا مثل:

أخيرا بنطحة
في السكين رفعْتُه،
ومثل كيسِ عظام
على سياجٍ باشرْتُه

أطْلَقَ بعض الرَّكلات
وأنا أُغني للكبش
أبدا لن أستطيع نسيانَ
احتضارِ هذا الأسْوَدِ.(١٨)

جيد جدا، أعتقد أني كنتُ غير متحفِّظ بما فيه الكفاية، أليس كذلك؟ غير متحفِّظ حَقًّا، وغير متحفِّظ تاريخيا.

والآن، بما أننا في حيِّ سُورْ، أودُّ أنْ أُذكِّر بميلونغا طويلة تُسمَّى «سائق العربة وحوذيّ»(١٩) التَّرام، المُغنّاة هي الأخرى بتلك الصيغة، والتي أعتقد أنه يُمكنني أنْ أتذكَّر منها مَقطعا:

السائق، الذي بنظرة، رمى الحوذيَّ بطعنة،
عند التوقف الثاني أو الثالث، رماه بطلقةٍ،

---

(١٨) المَقطَعان ٢١٥ و٢١٦ من *مارتين فيرو*.
(١٩) «سائق العربة والحوذيّ»، لأنْخِلْ ف. ڤيولْدُو (١٩١٠).

ولو أنّ هذا لم يكن شديد الخفة، وعليه تفوّق في الهواء
لكانتْ نِصف بطنه قُطِعتْ شرائحَ مثل دلاّحةٍ ساحليّة
ولكان دُونَ استئذان أخرج له نقانق سُجق منها.

طيب، معنى هذا أن لديْنا هنا واقعة المُضرَّجِ في دمائه وتقريبا شبه عدم اكتراث من المُغني. إنَّ شبْهَ عَدَمِ الاكتراث هذا، أجل بالتأكيد، طيّب، نعم نحن صارمون، يُمكن أنْ نعتبرَه مثل عدم القُدرة. لكنْ إذا أحببْنا أن نكون كُرماء مع أجيال من المغنّين الشّعبيين المجهولِين في السهول، والسلاسل الجبلية، والضفاف، يُمكِننا اعتبارُه مثل شكل من الرَّزانة، أيضا. طيّب، الآن، ماذا يفعل شَارْلْ غَارْدِسْ، من تُولُوز، الذي اختارَ اسْمَ كارْلوسْ غارْدِلْ، الذي عاش، ونشأ في سوق أباسْتُو؟ ماذا فعَل غارْدِلْ أساسا؟ لقد أخذ غارْدِلْ كلماتِ التانغو وحوَّلَها إلى مَشْهد مأساوي قصير، مشهد يشتكي فيه رجُلٌ هجرَتْه امرأةٌ، مثلا، وفيه -وهذا أحدُ المواضيع الأكثر حُزْنا في التانغو- يُتحَدَّث عن الانحطاط المادي لامرأة.

هذا الموضوع كان قد عرفَه هُورَاسْيُو. هنالك قصيدة هجائية لهوراسْيُو يُوبِّخُ فيها امرأة، إنها مومس بقيَتْ دون زبائن، ويتناول التانغو هذا الموضوع نفسَه أيضا. لن أذكُرَ المثالَ الأكثر حُزنا، مثالَ «النحيلة، والمتهالِكة، والمتحطّمة...» وسأذْكُر مثالا آخر، ويبقى فيه شيءٌ من الملحمة القديمة للضفاف، أيضا؛ إنه يَصِف بصيغة قاسية المرأة المُسنّة وبعْدُ يقول لها:

ماذا سيقول لَوْ رآكِ
اِلْمِلِنا والْكَامْپانَا
اللذان ذات ليلة في الدهاليز
تطاعنا بالسكين من أجْلِكِ.

كان الْمِلِنَا والْكَامْپانَا والسِّيِّرُو ثلاثة قتلة، وكانوا مشهورين طيلة عام، لأنهم قتلوا تاجرا كان يعيش في شارع بُوسْتَمَانْتِي. حَدَثَ هذا في «الأزمنة الهائجة»: إنَّ اغتيالا أَمْكَن أنْ يَجعل ثلاثة رجال مشهورين. طيب، في هذه «الفترة المسالمة»، عندنا الاستيلاء على الأبناك، وسرقة الملايين، ولَدَيْنا قنابل، وحرائق، وكلُّ هذا يستمرّ ما تَستغرقُه قراءةُ جريدة المساء أو جريدة الصباح. معنى هذا أننا نعيش في فترة أكثر هيجانا من تلك «الفترة الهائجة» لبداية القرن.

هؤلاء الكومپادريتوسْ الثلاثة الذين أشرتُ إليهم كانوا من مُريدِي إڤارِيسْتُو كارِّيغو. والآن، لنَمُرَّ ...أي... استَلَمَ غارْدِلْ التانغو وصيَّره مأساويًّا. مرَّةً وقد أنجز غارْدِل تلك المأثرة، كُتِبتْ تانغواتٌ لكي تُغنَى بطريقة دِرامِيّة. تانغوات، مثلا، كـ«رَحَلتِ، هه هه... قد يَدْهَسُكِ القطار»،[20] تانغوات يتظاهر فيها الرَّجل بالابتهاج من هَجْرِ المرأةِ إيَّاه، لكن، في

(٢٠) «رحلتِ، هه هه»، تانغو من غناء خ.ب. أَبَاذْ رِيِّيسْ وخ. مائُسْ رُنْدِيغيسْ. يذكر بورخيس هنا اللازمةَ: «هل رحلتِ؟ هه...هه... فعلتِ خيرا! / ابتعدي فقد يدهسكِ القطار!».

النهاية، ينكسر صوتُه منتحِبًا. وكلُّ شيءٍ يكون قد هُيِّئَ للمغني خصِّيصا، وكلُّ هذا لا علاقة له بالكومپادريتو القديم.

يقول ڤيسنتي رُوسي في كتابه إنّ مواضيع التنافس تلك كان الكومپادريتو يَحُلّها بصيغته: المُبارَزَة الكريُّولِيَّة(٢١)، دون شُهود، بالسكين وحتى الموت، وبعد ذلك جاءتْ التانغوات الشَّكّاءة.

وأتذكّر جملة لشِرِّير، يُمكن أن أقول إنه شرَّفني بصداقته، تقول العبارة: «إنّ الرَّجُل الذي يُفكِّر خمس دقائق في امرأة ليس رجُلًا، إنه لوطيّ [maricón]»، إلا أنه يستعمل عِوض كلمة «لوطي» كلمة أخرى أقوى تبتدئ بالحرف ذاته،(٢٢) وهي تنويع على الخُنثى hermafrodita. أعتقد أني كنتُ بالأحرى صريحا في هذا التفسير.

طيب، كانت كلماتُ التانغو في البداية تُحيل إلى الضاحية، ذلك أنه نشأ في أصله بضفَّة الضاحية، لكن شرع، لاحقا، في التكاثر مُتضاعِفا، وبلغ الأمر به أنْ ضمَّ جميع الطبقات الاجتماعية. لقد نشرْتُ مع سِيلْڤينَا بُولْرِيشْ كتابا بعنوان الْكومپادْريتو *El compadrito*، كتابا ناقِصا، لأننا كنا مُجبرَيْن على عدم إتقانِه، نظرا لضيق وضغط وقتِ إنجازه. لكنّي أشرْتُ

---

(٢١) مُبارزة المُولِّدِين الأرجنتينيين.

(٢٢) يستعمل بورخيس هذه الجملة في قصته: «حكاية رُسِنْدُو خُوارِسْ» من تقرير بْرودي(١٩٧٠): «إنّ رجلا يُفكّر خمس دقائق متواصلة في امرأة ليس رجُلا، وإنما هو مخنّث [marica]».

في مقدِّمة ذلك الكتاب إلى نظريتيْن عن الملحمة.(٢٣) لا تتخوَّفوا لأني سأعود مُباشرة إلى التانغو، على الرغم من عاداتي الاستطرادية.

النظرية هي أنّ الشِّعر يبدأ بالملحمة، وأن الملحمة لاحقا، أي حكاية بطل، وأعمال بطل، *El cantar del mío Cid* [أنشودة السَّيّد]، لِنَقل، بدأتْ تتفكّك عن الرُّومانْثيس [القصائد الغنائية]. والنظرية الأخرى قد تكون أنه ابتدأ بالرومانثيس والبَلَادَات [قصص شعرية]، ثم إنّ تلك البَلادات تُقدّم المادة للملحمة، من أجل قصيدة مطوَّلة. لستُ أدري ما سيقوله المُتبَحّرون؛ فأنا لستُ مُتبحّرا. بالنسبة إليّ يبدو لي الأكثرُ إمكانا، والأكثر

(٢٣) في محاضرة «شعراء بوينوس آيرس»، يؤكّد بورخيس: «منذ سنوات نشرْتُ مع سيلْفينا بُولريش كتابا صغيرا بعنوان *إلكومپادريتو*. وقلتُ في المقدمة إنّ شخصا ما، ما وراء الأسماء الخاصة والطوبوغرافيات، يُمكن أن نصنع بالكومپاذريتو ما فعل هِرْنانْديس بالغاوشو، وقلتُ: بالإضافة، إنَّ القدر، والأخلاق اللذيْن نربطهما باسم الكومپادري، كان قد أُطلق، ولو بصيغة مُشذَّرة ومجزَّأة، في كثير من كلمات التانغو التي لا عدَّ لها. أعتقد أنه بحسب بعض النظريات، فإن الرُّومانْثِيس [قصائد غرامية] يُمكن أن تصير مقاطع من الملحمة، كذلك يُمكن أن نفترض العكس [...] رومانثيس شكّلتْ لاحقا ملحمة. حَسنا، قد تكون لنا، إذن، تلك الملحمة الممكنة المُعطاة في مئات وآلاف كلمات التانغو» (في مجلة *Testigo* [الشّاهد]، بوينوس آيرس، عام ١، عدد ٢، أبريل-ماي-يونيو ١٩٦٦، وضُمَّ إلى *نصوص مُستعادة* III). يُحيل إلى المقدّمة الذي كتبَه لأجل الكتاب المعَنْوَن *إلكومپاذريتو. مصيره، وحَيُّه، وموسيقاه*. اختيار سيلْفينا بُولريش وخورخي لويس بورخيس، بوينوس آيرس، إمِسِ، ١٩٤٥.

احتمالا، هو أنْ يبدأ الشعر بتشكيلات قصيرة. يبدو لي طويلا جدا. . . يبدو غريبا جدا (إضافة إلى أن الشعر شرع شفهيا وليس كتابيا) أنْ يستهلّه المرءُ ب ٣٢٠٠ بيتا من بيُوولْف(٢٤) *Beowulf*، أو بِ ٣٠,٠٠٠ بيتا من الرّمايانا(٢٥) *Ramayana*؛ يبدو لي الأكثر طبيعية أنْ يبدأ بكُوپْلاتْ coplas [موشحات]، وأنْ تَظهر في هذه الكُوپلات شخصيات.

والآن، لديْنا فيما بيننا تنوُّع لا نهائي من كلمات التانغوات. كلماتٌ لا تكتفي بالإحالة إلى أشرار، ونساءٍ بائسات، وإنما إلى مُستخْدَمات أيضا، يُتحدَّث، مثلا، عن «ها هي القبيحة المسكينة، في الطريق تمضي، إلى المعْمَل. . .»،(٢٦) يُحيل إلى أوضاع عاطفية متنوعة، يُمكن فيها للشخصيات أنْ تكون غنية أو فقيرة. . . بمعنى، هنا لديْنا في هذه المنتَخَبات المتبحِّرة التي عُنوانُها *الرّوح التي تُغني* *El alma que canta*،(٢٧) لدينا كلّ المواد من أجل تأليف ملحمة. وقد يكون جمع كل هذا فقط.

---

(٢٤) قصيدة ملحمية إنجليزية، يُرجَّح تأليفُها حوالي القرن VIIIم، وألْهمتْ بورخيسَ في كثير من قصائده، وحكاياته، وأبحاثه.

(٢٥) قصيدة ملحمية هندية تُعزى إلى الشاعر ڤالميكي.

(٢٦) «Fea [قبيحة]» (١٩٢٥)، تانغو لهُورَاسْيُو پتُورُّوسي وألْفريدو نَاڤارّيني.

(٢٧) *El alma que Canta* *الروح التي تغني* كانت مجلّة قد تأسست سنة ١٩١٦مِنْ قِبل ڤيسِنْتي بُوشْپيري. وخلال خمسٍ وأربعين سنة (حتى ١٩٦١) نشرتْ كلَّ أسبوع كلماتٍ لتانغوات وأغانيَ أخرى، أشعارا شعبية وأخبارا يومية عن أحياءِ بوينوس آيرس.

هنالك شاعر أرجنتيني كبير، هو ميغِلْ د. إشْبارْني Miguel D.Etchebarne،[٢٨] فعل ذاك بضمه في كتاب. عنوان ذلك الكتاب *خْوان نادْيِ: حياة كومپادري وموتُه*. وفيه وَفْق ما أشرْتُ إليه في المقدِّمة،[٢٩] وجَدْتُه مِثل إرنانْديس في *المارتين فِيرّو*، يُهْمِل التفاصيل الطوبوغرافية التي يُمكن أنْ تُلهِي القارئ.[٣٠] على سبيل المثال، يولَد البطل على ضفة مياه وَحَلية، في كوخ أو في بيت فقير. ما تكونُ تلك المياه؟ يُمكن أنْ تكون رِيَّاشْويلو[٣١]، أو أَرُيُّو دِلاسَانْغري،[٣٢] أو إِلمالْدُونادُو، ولا شكّ في وجود جداول في أماكن أخرى. لا وجود لتفاصيل طوبوغرافية، باستثناء لمّا فرّ البطل من العدالة، فذهب إلى مونتڤيديو. وهناك مكث ضائعا إلى أن استمال إليه امرأةً. ثمّ إنه

---

(٢٨) Miguel Domingo Etchebarne (١٩١٥-١٩٧٣)، كاتب وشاعر أرجنتيني، تبرز من أبرز آثاره الأدبية *قول برينوس آيرس Campos de Buenos Aires* (١٩٤٨) و*خْوان نادْيِ: حياة كومپادري وموتُه Juan Nadie: Vida y muerte de un compadre*، الذي قدَّم له ببحث عوانه: «الإيحاء الأدبي لضاحية بوينوس آيرس».

(٢٩) في تقديم *إلكومپادْريتو*، يستنتج بورخيس: «ليت هذا المجلد يصلح لأحدهم كي يكتب تلك القصيدة المحتَمَلة ليصنع بالكومْپادري ما فعلتْ مجلّة *مارْتينْ فِيرو* بالغاوشو. ليت تلك القصيدة، مِثل الأخرى، يُدْرَس فيها العَرَضي أقلّ من المركزي، وأنْ تُدْرَس فيها اللهجاتُ ومظاهر الزمن أقلّ من شكل لِلمَصير».

(٣٠) يُحيل مجدَّدا إلى التوصية المُنْدَرجة في مقدمة *إلكومپادْريتو*.

(٣١) Riachuelo [معناه جدول صغير] موضع في بوينوس آيرس [المترجم].

(٣٢) Arroyo de la Sangre أي جدول الدم [المترجم].

بعد أن استولى على قلبها، أحسَّ أنه أكثر رجولة، وأكثر ثقة، وحدث له عِراك مع كومپادري شرقي.

المَشهد الزمني يُعيَّن ببراعة في ذلك الكتاب، لأنَّ أوَّل عراك لخُوانْ ناذْيٍ كانت بالسكين (أعتقد أنه كان عراكا مع عشيق لأمِّه). وفي الأخير يقول: «ودون جروح في الجسد، يتقدَّم الرَّجل، المُسنّ الآن، بمسدس في اليد، ويقتُله برصاصة». بمعنى أنّ الزمان يُعيَّن بالمرور من السلاح الأبيض إلى السلاح الناري. لقد قيل لي إنَّ إِشّبارْني بصدد إعداد كتاب آخر. لكني أعتقد، إنْ لم يكن هذا الخبر افتراء عليه، أنه واصل بصيغة حرفية بما فيها الكفاية النصيحةَ التي قدَّمتُها في تلك المقدِّمة،[٣٣] لأنّه حسب فهمي، فإنّ ذلك الكتاب قد أُنجِز، ليس باستغلال مادة كلمات التانغو المتغايِرة التي تناسب كلَّ الحياة، وتناسب كلّ الحياة العديدة لبوينوس آيرس، وإنما هو صُنِع من أجزاء كلمات التانغو. قد يأتي كشكولا،[٣٤] وهو ما يبدو لي خطأ.

وبما أننا في هذه المحاضرات الثلاث انتهيْنا إلى أنه قد أُقيم تقليدٌ، ولستُ أدري إنْ كنتم ستشكرونني على ذلك أم لا، تقليدُ النادرة، فإننا سأنهي باثنتيْن، إنهما ليسا من النُّورْتي [الشمال]، وإنما السُّورْ [الجنوب]، هما من ضواحي لُوماسْ.

---

(٣٣) نفسُه، أي ما في مقدمة *إلكومپادريتو*.

(٣٤) centón العمل الأدبي المؤلّف من مقاطع من أعمال أخرى.

اعتقد أني تحدَّثتُ عن النادرة الأولى، الحكاية الفظيعة لذلك الأخ الأكبر الذي قتل الأصغر، لأن الأخير ارتكب مخالفة قتل أرواح أكثر منه. إضافة، قد تكون هناك مثل عملية سحرية في هذا الفعل، لأن الأخ الأكبر، خُوانْ إِبرًا، عند قتله للأصغر، إِلْنْيَاتُو إِبرًا، يُلْحق، لنَقُل هكذا، أشباحَ موتى الآخَر به. [٣٥] لكنّ النادرة هي لآخَر، إنها لشخص مختلف، وحَدثتْ في شارع مِيكْس، بِتِمْبِرْلي. وينبغي أنْ تكون متأخِّرة الحدوث كفايةً، ذلك النمط من الحياة، بالطبع، استمرَّ أكثر في السُّورْ [الحيّ الجنوبي] منه في النُّورْتي [الحي الشمالي]، وأكثر في ضواحي السُّورْ منه في ضواحي النُّورْتي، حيث كاد يختفي.

طيِّب، تستدعي هذه النادرة السينما الصوتيةَ. والمشهد

---

(٣٥) يُشير بورخيس إلى هذه النادرة في قصيدته: «التانغو»، التي تظهر إضافة في نهاية المحاضرة الرابعة: «وإِبَرًّا ذاك المشؤوم (الذي يُشفق عليه / القِديسون) الذي عند جسر في الشارع، / قتل أخاه إِلْنْياتُو، الذي قبض / أرواحا أكثر منه، أهكذا عادَلَ المرَّات؟» (في *الآخر، هو ذاته*، ١٩٦٤) وفي قصيدته «ميلونْغا الأخوَيْن» (*لأجل الأوتار الستة*، ١٩٦٥). كذلك يُشير إلى الأخويْن إِبرًا في قصيدته «أين يكونان قد ذهبا؟» (نفسُه) وفي حكاية «الدخيلة» (*تقرير بْرُودي*، ١٩٧٠) حسب ما أكَّد فِلِيكْس دِلَّا پَوْئِبْرا: «الإخوة إِبرًّا، عشرة إخوة ذكور، كانوا يعيشون في تُورْدِيرَا، في أعماق أَدْرُوغي. كانوا ينصرفون إلى سرقة الدواب، والسباقات السِّرِّيَة، والعمل في الحراسة الشخصية لزعيم سياسي. عُرِفوا بالقتلة، وكونهم «رجال إتلاف»، وكانت المزرعة التي يسكنونها تقع في زاوية عند مدخل إلى الامتداد الذي هو حاليا شارع هِهولِبتو إِرِغُويِّن، المُسمّى سابقا «طريق العساكر» أو «الطريق الملكي» (بورخيس: كشوف، بوينوس آيرس، مؤسّسة كوسْتَنْتِيني، ١٩٩٩، ص. ١٨)

يكون هو ذا: في دار سينما بشارع مِيكْس، يُعرَض فيلم وِيسْتِرْن، واحد من تلك الأفلام التي تُنقذ الجنس الملحمي لأجل زماننا، الشديد الجُبْن والقتامة. وتوقُّعيا، ينتهي الفيلم، وهذه إحدى قواعد الجنس، بإطلاق الرصاص. وهنالك لحظة يقتل فيها البطلُ نقيبَ الشُّرْطة *sheriff*، نتيجة تبادل إطلاق النار. ويوجد بين المتفرِّجين أَسْود، مشهور كفايةً، وطويل، ونحيف، ويُدعى «السِّينْ بَرِّيغا [مَنْ لا بَطن له]». وكان للسِّينْ بَرِّيغا حسابٌ يريد تصفيتَه مع نقيب الشرطة. وتتذكَّرون أنّ نقيب الشرطة، أي مُفوَّض شرطة أَرِيزُونَا أو تيكساس، وهو رجل شرير، قتله البطل بطلقات نارية. وعندئذ، بين طلقات الشاشة، ومرتبِكا بينها، سُمِع صوتُ رصاصة، بالأحرى أكثر ضوضاء، رصاصة السِّينْ بَرِّيغا، الذي قتل المفوَّض. هنا يُمكننا أن نتصوَّر أنّ هذا سيكون التفسير الأكثر حُزنا، في خدعة، يُمكننا أن نتخيَّل أنَّ «السِّينْ بَرِّيغا» تصوَّر أنّ رصاصته ستمرّ دون أنْ يُنتبَه إليها ضِمن رصاصات هوليوود. لكنّ الأكثرَ لُطْفا هو أن نتخيَّل، وأعتقد أنه يلزمنا دوما أن نختار التفسير الأكثرَ جَمالية، الأكثرَ لُطفا هو تخيُّلُ «السِّينْ بَرِّيغا»، الذي ينبغي أنْ يكون رجُلا بسيطا، أَحَسَّ أنه انْخطَفَ بالفيلم، واختلط عليه بالواقع، هكذا مثل غَاوشُو إِسْتَانِيسْلَاو دِل كامْبُو الذي خلط بين فاوْسْتُو الذي في الأوبرا ورجُلٍ كان يعقد اتفاقات مع الشيطان. وإذن، فهو لم يرغب في أن يكون أقلَّ من الكُوْبُوي، لذا أخرج المسدَّس وقتل المفوَّض.

والآن، لستُ أدري إنْ كان المُعلِّم غارْسِيًّا. . .[٣٦] موجودا هنا. طيب، إذن، إنّكَ يُمكنُك أن تُزكّيَ هذه المحاضرات. أنا كنت أخشى كثيرا ألا تكون حاضرا. . .

والآن، سنمر من كلماتي المتواضعة إلى الموسيقى الفصيحة. وفي المحاضرة الأخرى سأتحدَّث عن أولئك الذين جلبوا التانغو إلى باريس، ومن بينهم، صديقي العزيز،[٣٧] صديقي ولو أنه ربما لم أعرفه شخصيا، ريكارْدُو غيرالْدِسْ.

والآن، سنُنصت إلى بعض التانغوات، ليس من المرحلة الثانية، هذه سنستمع إليها في المحاضرة الأخيرة، وإنما تلك التانغوات التي لا تزال تُحافظ على الروح المِقدام للميلونغا، روح «سمَكٌ بِبطاطا»[٣٨] ذلك، والتي تحفظونها جميعا عن ظهر قلب.

(٣٦) يُحيل إلى الموسيقيّ الذي يُرافقه في المحاضرات.

(٣٧) هذا التأكيد يَلْزَمُ أنْ يُقرَأ بمعنى مجازي. لقد عرف بورخيس ريكاردُو غيرالدس سنة ١٩٢٤، لما أساسا معا، إلى جانب پَابْلُو رُوخاس پَاسْ وبْرانْدانْ كارافا، المرحلةَ الثانية لمجلة Proa *پْرُوَا*. أما الباقي، ففي بداية المحاضرة الرابعة من هذا الكتاب سيُعلِّق بورخيس قائلا: «استمتعتُ خلال أعوام كثيرة بصداقة ريكاردو غيرالدس».

(٣٨) كان يروق لورخيس كثيرا أنْ يُدندن كلمات هذه الميلونْغا: «سمَكٌ فِضّيّ ببطاطا، / سُجُق مقليّ، / العشيقة التي عندي / هي لي أنا وحدي».

المحاضرة الرابعة

الروح الأرجنتينية

التانغو في اليابان والشرق. شخصياتُ التانغو: الكُومْپَاذْري والمرأة ذات الحياة التعيسة و«أبناءُ الرَّغَد». استحضار رِيكَارْدُو غِيرالْدِسْ وأَدِلينا دِلْ كارِّيلْ. مميّزات التانغو: لُوغُونِس، مِيغِيلْ أ. كَامِينُو، سِيلْڤا ڤالْدِسْ، بِيُويْ كَاسَارِسْ. التانغو بِصِفتِه موضوعا أدبيًا. «رَجُلُ الرُّكْنِ الوَرديّ»: الحكاية والفيلم. جَذولُ مالْدُونَادُو. استفزازاتٌ وعِراكات. رمز للسعادة.

سيداتي وسادتي،

عندي خبر سارٌّ لكم، وهو أن هذه المحاضَرة ستكون ثلاثية الأطراف، لأنه بالإضافة إلى كلماتي، أعتقد أنَّ مُنشِدا يحضر بيْننا، ثم سيكون بيننا المُعلِّم غارْسِيًّا، بحيث إننا اليومَ سنُنهي دورة المحاضَرات.

أعتقد أنْ الموضوع الأخير الذي وصلْنا إليه كان هو التانغو في باريس، وانتشارَه في أوربا، وأخيرا ذيوعَه في العالم. والآن، وصَلَ إلى اليابان أيضا، حيث استُقبِل بحماس كبير. وكانت صديقة لي، هي إِمَّا رِيسُو پْلاتِيرُو،[1] الملحَقة الثقافية لدى سفارة الأورغواي، تقول إنه في مقاهي اليابان، يدفع المرْء دولارا -وهو قَدر مرتفع جدا- من أجل فنجان قهوة صغير، لكنّ هذا يُعطيه الحقّ في الحصول على سمَّاعة، وحينئذ يُمكنُه أنْ

(١) Emma Risso Platero (١٩١٥-١٩٨١)، كاتبة وديبلوماسية أورغوانية. وضع لها بورخيس تقديما لكِتابِها هندسات الأرق *Arquitecturas del insomnio* (١٩٤٠).

يُنصت إلى الموسيقى التي يُحب. يختار بعضُهم بَاخْ، وآخرون بْرامْس، وآخرون *الجاز*، لكنّ الأغلبية كانتْ تختار التانغوات، وهذا مؤكّد بالنجاح الذي حقّقته بعض الأجواق الأرجنتينية، التي غامرت بالوصول حتى إلى *الشرق الأقصى*، بحيث إنّ نجاح التانغو كان عالَميًّا.

وكان صديقي الذي لا يُنسى، ماسِدُونْيُو فِرْنانْدِسْ، يقول عن المؤرِّخين إنّ هؤلاء يعرفون كثيرا عن الماضي مثلما نجهل نحن الكثيرَ عن الحاضر، مما يُذكِّرني بتلك النادرة للسِّرْ والتِرْ رَالِيْخ،[٢] الذي تُوفي مقطوع الرأس بعد مغامراته بصفته قُرصانا ومُلحِدا أيضا. كان أسيرا في بُرج لندن، وخلالَ انتظاره سيْفَ الجلاد، كتبَ، أو شرع يكتب تاريخا للعالَم، وبينما هو في تلك الحال، إذا به يسمع ضجيجا في الشارع، فتساءل عمّا حدث، وأُبلِغَ أخبارا متناقضة. عندئذ، خمَّن: «لكنْ كيف هذا؟ أنا أتحدَّث عن الحروب البونيقية، التي حدثتْ منذ زمن بعيد، ولا أستطيع أنْ أعرف بدقة ما يجري عند قدم البرج حيث أنا مسجون.» وترك الريشة وبقي التاريخُ غيرَ مكتمِل.

كنتُ، خلال هذه الأيام، أُوَثِّق معلومات عن التاريخ وتقلُّبات التانغو في باريس، وتوصَّلتُ إلى الخلاصة نفسها. ربما كانت القراءة الأكثر حذَرا تلك المُفْرَدة لكاتب بعينه،

---

(٢) Sir Walter Raleigh (سِيرْگا ١٥٥٤-١٦١٨)، كاتب وشاعر وجندي ومستكشف إنجليزي.

ولكن عندئذ لربما كنت كرَّرْتُ ما كان يقوله ذلك المؤلِّف. لكنْ، بما أنني لم أتفطَّن بقراءتي كُتُبا متنوِّعة، وأن هذه تتعارض فيما بينها، فإني أعتقد، إلى حد ما، ودون أخطاء كبيرة، بِوُسعنا أنْ نبدأ -ولاحقا سأتحدَّث عن أبناءِ الرَّغَد-، يُمكِن أن نستهلّ برئيسَيْ جَوقَتَيْن، يُدعَيان بِيانْكو[٣] وبَابِيشّا.[٤] سيكون بابيشَّا كُنية، وسيكون جِنَوِيًّا من حيٍّ لابُوكا، احتمالا. طيب، كانا هذان وحيديْن، وقد درَّبا موسيقيِّين فرنسيين على عزف التانغو.

لكنْ هنا أتذكَّر أيضا صديقي الشخصي، أعتقد أنه من أصل شرقي ومن مونتيڤيديو، سَابُورِيدُو،[٥] الذي قال لي إنه كان من الأوائل. كان سيدا هادئا جدا، لم يكن فيه على الإطلاق ما يَدل على أنه كومپادري، لقد كان موظَّفا في الجمارك، وعلّم التانغو لسيدات من الأرستقراطية الفرنسية والإنجليزية، وترك، على الأقل، تانغويْن اثنين لا يُنسَيان، «لامورو‌شَّا»، و«سِ فِليسْ [كوني سعيدة]».[٦] ثم تأتي مناقشة الأسماء، لأنّه تُناقَش

---

(٣) Eduardo Vicente Bianco (١٨٩٢-١٩٥٩) عازف كمان، ومدير جوقة وملحّن أرجنتيني.

(٤) كُنية Juan Bautista Deambroggio (١٨٩٠-١٩٦٣)، عازف بَنْدِيون، ومُلحّن ومدير جوقة أرجنتينية.

(٥) Enrique Saborido (١٨٧٧-١٩٤١)، موسيقي ومُلحّن تانغوات، وُلِد في مونتِڤيديو، وانتقل إلى بوينوس آيرس في الرابعة من عمره، وتبنى الجنسية الأرجنتينية.

(٦) يُحيل إلى التانغو المُعَنوَن «كِ سِيَ فِليسْ [فَلتَكُوني سعيدة]».

أولويّة فِيرْپُو[7] أو كانارُو،[8] أما خُوليو دِ كَارُو[9] فسيأتي فيما بعد.

لكنّ كل هذا يُفسَّر، أعتقد، وبسهولة كبيرة، بفعل أن تحرير كلمات تانغو، وتأليف تانغو لم يكن أمرا مُهِمّا جدا آنذاك. لقد سمعتُ من يقول، وهذا من مصادر مختلفة، إنه كان سهلا جدا أن يبيعَ مؤلِّفٌ شديد الفقر تانغو إلى ملحِّن شهير. وسمعتُ من يقول، وهو شيء أكثرُ ظَرفا، إنه يحدث أحيانا بين الملحنين، أن يهدي أحدُهم تانغو إلى آخر؛ فمثلا، إن تانغو «دُونْ خْوانْ» لم يكنْ من عَمل إِرْنِسْتُو پُونْزِيُو، بل رُوسِنْدُو.

ويذكِّرنا هذا مرَّةً أخرى بمرحلة الملكة إيزابيل، التي كانت فيها المسرحياتُ مِلْكا للشَّرِكات وليس للمؤلِّفين. لهذا توجد كثير من النقاشات الحالية بصدد إنْ كان واجبا أن نعزو المسرحية الفلانية إلى كِيدْ،[10] أو إلى شكسبير - أو إلى تعاون ما بين الاثنين، أو إلى شخص آخر مجهول. بمعنى أن كل ذاك كان يُفعَل في جو من الصداقة والوُدّ؛ لم يَكُنْ يُفكَّر في أن تانغو

---

(7) Roberto Firpo (١٨٨٤-١٩٦٩)، موسيقي ومدير جوقة ومُلحِّن أرجنتيني. تبرز من بين أعماله في التانغو «روح بُوهيميا Alma de Bohemia».

(8) Francisco Canaro (١٨٨٨-١٩٦٤) مُلحّن تانغوات، وعازف كمان، ومدير جوقة، وُلِد في الأورغواي.

(9) Julio de Caro (١٨٩٩-١٩٨٠) مُلحن تانغوات، وموسيقي، ومدير جوقة أرجنتيني.

(10) Thomas Kyd (١٥٥٨-١٥٩٤)، مؤلّف ومسرحي إنجليزي.

بوُسعِه أن يجعل إنسانا شهيرا أو مجيدا. كل شيء كان عَرَضيًّا، وربما كانت الطريقة الوحيدة لإنتاج عمل فني ودائم تتمثَّل في عدم أخذه على محمل الجد الكثير، وعدم منحه أهمية أكبر، بل بالتَّسلِّي قليلا، أو مثلما قد يقول علماءُ النفس الحاليّين، بِتَرْك اللاوعي ينساب، أو مثلما قد يقول آخرون، ربة الفن، [أو] الرُّوح القُدُس؛ كلٌّ سَواء. بحيث تكون لنا من جانب المغامَرةُ الشخصية، ومن جانب آخَرُ المغامَرات الشخصية لبعض الأرجنتينيين والشرقيين في باريس، ثم في إنجلترا، وبَعْدُ في الولايات المتحدة، وهذه حال غارْدِل.

طيّب، ينبغي أن نُلحِق بهذه الشخصيات المشهورة بالتأكيد -ضمن سيرة تلك الشخصية الأخرى المُمثِّلة للنموذَجِ الأصلي للتانغو- «أبناءَ الرَّغد». وبينهما، استمتعْتُ خلال كثير من الأعوام بصداقة ريكارْدو غيرالْدِس، مؤلِّف دُونْ سِغُونْدُو سُومْبْرَا. أنا تحدَّثْتُ معه عن هذه الأشياء. لكنْ، بالطريقة نفسها التي يعتقد بها المرءُ نفسَه مخلَّدًا أو يُحسّ ذاتَه مُؤبَّدا، فإنه يتصوَّر أنّ أصدقاءَه يكونون كذلك. لا يتصوَّر المرءُ أبدا أنّ الأشياء يمكن أن تحدث للمرّة الأخيرة، بحيث إنّ أشياء كثيرة كان بوُسعي أنْ أسأل عنها غيرالْدِس لم أسأله عنها، مثلما حدث لي مع السيّد نيكولاسْ پارِدِسْ، الذي تحدَّثت عنه الآن، ومع المغني الشعبي غارْسِيّا، ومع پُونْزِيُو. كنتُ أراهم، وأتناقش معهم، وكانت المحادَثة تمضي في طُرق أخرى، وأنا تخلَّيتُ عن تمحيص أشياءَ كثيرة، لأني لم أتمكن من التنبُّؤ حينئذ أنه في

عام ١٩٦٥ سأتحدَّث عن هذا الموضوع أمامَكم، يا أصدقائي.

لكنّ غيرالْدِسْ كان قد قال لي إنه كان قد تعلَّم أنْ يَرْقُصَ التانغو في بيت، ولا أعرِف بدقة أيَّ إيحاء كان أَمْكن أنْ يكون وقتئذ لكلمة «بيت»، في شارع الشِّيلي، أو لا أعرف إنْ كان في سِڤيُوسْ أو إنْترِ رِيُّوس. وأحيانا كان وسيمٌ يجيء، وقد نسيتُ اسمَه، وكان يقول آمرا: «انتهت الحفلة!». وعندئذ كنا نمتثل جميعا لأمْر ذلك التَّيْتا.[11] كان يُفهَم أنه كان صاحب البيت، الذي يُمكن أن نتخيَّله بأي صيغة ممكنة. طيب، كان غِيرَالْدِسْ شديدَ الحبّ للتانغو ويَرقُصه بشكل جيد جدا مع زوجته، أَدِلِينَا دِلْ كَرِّيلْ، التي أعتقد أنها في وضع صحيّ خطير جدا الآن...[12] عاشت تسع سنوات في الهند. وكان غيرالْدِس يرقص التانغو، لِنَقلْ، بنوع هكذا من...، العذوبة، لكنها عذوبة رشيقة، أليس كذلك؟ أي أنهما كان يَرْقُصانه بأناقة، لا أعتقد أنه كان يرقصه لا بتكسير ولا بأشكال عنيفة، كان يرقصه بتؤدة، لكن بنوع من البطء، بتمهُّل واثق. طيب، هناك، كان هو بصفته رجلا قرويا يَشجب التانغو قليلا، كان يبدو له رقصا خاصا بمدينة بوينوس آيرس، لكنّه في حميمته كان يروقه.

---

(١١) بالعامية الأرجنتينية: قتّال، وسيم، مَلّاك. رجُلٌ محترَم ومَثار إعجاب بسبب شجاعته.

(١٢) Adelina del Carril (١٨٨٩-١٩٦٧)، حفيدة الرئيس الأرجنتيني الأسبق سالْڤدُور مارِيَّا دِلْ كارّيلْ وزوج ريكارْدو غيرالْدِسْ.

والشيء ذاته، لستُ إنْ كنتُ قد قلت ذلك، حدث مع لُوغُونِس، في حكاية *سارْمِينْتُو*، الذي يُسمّي التانغو «زاحف الماخور»، كان يشجبه، ويقول إنه يُفضّل شخصيا الميلونغات والحزينةَ منها التي للكومپادريتوس الذين يتجمّعون في ألْماسِنْ [مَخْزن] الميلونغا في شارع شَارْكاس، بناصية أَنْدِسْ، أي في أرِيبُورُو. ويقول إنهم كانوا رجالا حقيقيّين، يقول، ومختلفين كفايةً عن الكومپاذْري الحالي. وأعتقد أنّه قد كتب في ١٩١١، أو ١٢: «. . .أولئك الجِنَوِيّين بفرقعاتهم وأكتافهم الشبيهة بمائدة سيئة الْحَزّ». لكنَّ ذلك ما كان يقوله، لأنه رسْميًّا كان يُدافع عن أطروحة أن الجمهورية الأرجنتينية ليست في بوينوس آيرس، هكذا مثلما يقول كثير من الفرنسيين بأنَّ فرنسا لا يلزَم البحث عنها في باريس، وإنما في إقليمَيْ بُرُوتَانْيْ أو في نُورْمانْدِي، أو كثير من الناس الذين نبَّهتني في تيكساس إلى أن زيارة نيويورك لا تستحق العناء، لأن أمريكا لا توجد هناك، وأن أمريكا يلزم البحثُ عنها في أُورِغُون، في مونتانا، وخصوصا في ولاية تيكساس نفسِها.

لكني سمعْتُ عن حال أشخاص دعوا لوغونس إلى حضور حفلات تانغو أُقيمَتْ في بيوت خاصة، بالطبع، وهو كان يُعجِبُه ذلك كثيرا. وللإضافة، هو نفسه يُشير في أشعاره إلى عَمَل كُنْتوزْسي، الذي لا مَهرب من موافقته بالقافية لكلمة «كورْسي». وقال لي بعض كلمات تانغوات كونتورسي، التي أشكّ في أن

يكون هو قائلها. وفي نهايتها، ولستُ أدري إنْ كنتُ قد قلت هذا في المرة السابقة:[١٣]

تذكَّرِ الصليبَ،
الذي أهداك أخوك،
وبيضة النعامة
على منضدة السرير
التي كانت جارورَ نبيذِ سِنْسَانُو.

قال: «هنا يقول...» (لأنه كان يتكلَّم بهذه الطريقة)، «هنا يقول كُونْتُورْسي وهو فيكتور هوغو».

وقال: «وما الشيء الآخر الذي كان سيُهديه القوَّاد إلى - وهنا يُمكنكم أنْ تكمِّلوا الكلمة السيئة- إلى أخته غيْرَ صليب لتُصلبَ عليه»، لأنه كان يمقت في تلك الأوقاتِ المسيحيَّةَ؛ ثم غدا بعْدُ مسيحيًّا. لكنّ حياةَ لوغونِسْ، مثل كتاب شهير لرُودُو Rodo، يُمكن عَنونَتُه دوافع پْروتِيوُسْ *Motivos de Proteo*. وهذا كان من باب الإخلاص. أعتقد أنَّ من يُفكِّرْ مرّات كثيرة في موضوع واحد يُغيِّرْ رأيه تجاهَه. بمعنى أنه يشرع في تبيُّن النواقص والامتيازات التي في تعريف جديد. الآن، فإن انتشارَ التانغو يعود إلى هاتيْن الشَّخصيتيْن. وفي ما يخص الشخصية الأخرى، التي هي أيضا بطلة للتانغو، أقصد الكومپادري،

(١٣) حقيقةٌ أشار إليه في المحاضرة الأولى.

والضَّفِّي، بالطَّبع لم يستطعْ إيصالَه إلى باريس، لعدم تعوُّدِه على تلك الأسفار الطويلة.

وعلى الرَّغم من أنّ ڤيسنتي رُوسي يقول؛ إنه حوالي سنوات ٩٠، كانت مألوفةً مُسابَقاتُ الرَّقص بتكسير في أكاديمية سَانْ فِليبِي، في مونتِڤيديو، وأنه في جوّ يضم رجال الفأس والطبشورة، فإن الزُّوار، وكومپادريتوس بوينوس آيرس، الذين كانوا يصلون إلى مونتڤيديو -دون شك وبهم قليل من الدُّوار بسبب السفر، الذي يُمكن أنْ يكون مُتعِبا-، كانوا يُستَقبَلون بمُنتهى المُجاملة من قِبل زملائهم، من الضَّفِّيِّين المونتِڤيدِيِّين. وأنه بين أولئك الناس من حاملي السَّكاكين لم تقع أيُّ حادثة أبدا، بخلاف - يُضيف رُوسي- لِما يحدث الآن في كرة القدم. أي أنَّ ذاك لم يكن قضيةَ عداوة، بل صداقة. وأنا أمتلك رسالة من رُوسي، يقول لي فيها روسي إنّ كومپادريتوس بوينوس آيرس يتميَّزون في الحال بلباسهم عن كومپادريتوس مونتيڤيديو، فعلى سبيل المثال، لم يُستعمَل عقِبُ الحذاء العالي في الأورغواي، وأنّ السترة المُثنّاة كانت أكثر أُلفة في الناحية الأخرى، وأن البُرْنيطات كانت أخْفض وبجناحين أكثرَ وُسعا وفي المقابل، كانت هنالك فترة كان الكومپادري فيها يعتمر هنا بُرنيطة ذات جناح ضيق وقمة عالية.

طيّب، هنالك واقعة غريبة جدا، وكان عليّ أن آتي بالكتاب إلى هنا كي تروْها، إنه كتاب عن الحياة السيئة في سانْ فْرانْسيسْكو في كاليفورْنيا، أي على مسافة بعيدة من هنا.

وللإضافة، فإن سانْ فرانسيسكو تَنظُر إلى المحيط الهادي، وما كان لأي اتصال أنْ يَحْدُث. وهناك توجد بعضُ الرُّسوم، وبعض الرِّيشات التي تُمثِّل الهُوذْلومْس،[١٤] أي شِرِّيري سانْ فرانسيسكو، سنة ١٨٨٠. وكان لأحدَهم رداءُ «لاوِيٍّ»، عبثي الشكل قليلا. لكنّ اثنيْن منهم كانا يرتديان ملابس مثلما الكومپادريتوس المُوَلَّدين تماما، أي سراويل بحاشية، وعَقب عال، وسترة قصيرة، وبرنيطة ملوّنة وشَعَر طويل. والآن، إلامَ يَخْضع هذا؟ هل كان الاثنان يُقلّدان قِدّيسا مُشتَرَكا؟ ينبغي أنْ نعرف ما كان يرتديه الرّعاع في باريس أو في لندن، مثلا. لماذا في ١٨٨٠ عُرِف تحديدا ذلك التماهي؟ ذاك ما لن نعرفَه أبدا.

والآن، ينبغي أنْ نُلحِق بتلك الشخصيات التي عرفتها البيوت سيئة السمعة ببوينوس آيرس، مثلِ الكومپادري وابن الرَّغد ومديري الجوقات الأوائل، شخصيةً أخرى عادة ما تُنسى، وكان لتلك الشخصية دورٌ استكاني، لكنّه مهم أيضا، وتمثّله نساءُ الحياةِ، مثلما كان يُقال، كما لو أن الحياة الحقيقية كانت تلك وليستْ حياة الفكر أو حياة الفِعل، لكنّ تلك العبارة هي التي كانت تُسْتَعْمل. طيّب، إن النساء في البادية، في مداشر البادية، في قرى البادية، كُنَّ مُوَلَّدات، كنَّ مُسْتَخْدَمات، هكذا، يقول ذلك مِيغِلْ أ. كَامِينُو في قصيدة عن التانغو:[١٥]

---

(١٤) hoodlums جمع hoodlum، لفظة إنجليزية تعني «القَوّاد» و«المُشاغب» و«اللص».

(١٥) هذه القصيدة لميغل أ. كامينو، عنوانها «التانغو»، وهي مضَمَّنة في كتابه شاكيراسْ [قَلائد].

وُلِد في الضواحي العتيقة
هناك حوالي الثمانينيّات
كان ابنا لميلونْغا
(أيْ أنه كان ابنا لامرأة ذات حياة تعيسة، مُولَّدة)
ولِسَمج من الضاحية.
رعاه بُوقُ
رئيسِ التَّرام،
والمُبارَزاتُ بالسّكين
علَّمتْه الرَّقصَ.

هذه أشهر الكتابات عن التانغو. لكن، بالتحادث مع أناس من تلك الفترة، قيل لي، إنه كان يَكثُر، في بداية القرن، بين النساء اللواتي من هذا النمط، طيب، بين أغْلاهُنّ، لِنقُل، الفرنسيات. وبعْدُ، الأكثر تكرارا، وهذا تكاثَر لاحقا، تمثَّل في من سُمِّين «الڤالِسْكِيّات»، أي الوافدات من بُولونيا، وهنغاريا ووسط أوربا. طيب، في الرَّقص، كان التَّكسير يُناسب الرِّجال، بفعل أن المرأة كانت تَرْقُصُ التَّكْسِيرَ، لنقل، بتنويعات كُورِيُغْرافِيَّة، ومسرحية، ومَشهدية، بقليل من التزييف في التانغو.

والآن، سنمر إلى موضوع آخر. وذاك الموضوع الآخر، وأخشى فيه خطيئة أنْ أوصف بالغرور -لكنه ليس من الغرور في شيء، فهو لأني حقيقةً يُمكنني أن أتحدَّث فيه بشكل أفضل، أو

بمعرفة أكبر بالقضية-، هو التانغو باعتباره موضوعا أدبيا. وهذا نعثر عليه، في المقام الأول، في التانغو نفسه: في التانغو يُتكلَّم عن التانغو، ويُتحدَّث مع التانغو، يُقال، مثلا: «هذه الليلةَ هي الفرصة».(١٦) أو يُتحدَّث، مثلا، في ذلك التانغو الشهير الذي يقول:

على نَغَم المِنْفاخ وعزْفِ كَمان
في حِمى المِقصَف
في البيت الذي عند الرُكن
يهتبل القَتَلة التانغو الكومپادْرون.(١٧)

بمعنى أنَّ من مواضيعِ التانغو نَفْسَ التانغو. وهذا يحدث في الكلمات الجديدة التي عُرِف بها أحد التانغوات الأكثر قِدَما، «إلْشُوكْلو»:

كَرانكَانفُونكا خاض في البحر رافعا رايَتَكَ
وفي مشروبٍ مَزَج باريس بِپُويِنْتِي ألْسِينا...،
إلخ.

---

(١٦) عن التانغو «لقد شُوهِد مع أخرى»، لِهُورَاسْيُو پِتْرُوسِي.
(١٧) «الركن القديم»، تانغو كتب كلماتِه رُبِرْتُو لِينُو كَيُولْ وألَّف موسيقاه رَاوُول دِلُوسْ أيُوسْ (في شكله الآلاتي يُسَمّى أصلِيًّا «Moulain Rouge» [الطاحونة الحمراء]). ونشره فُسنتي كُلِيمِنْتْ في مجلة *كُلهُنّ يُعجِبْنَني*، وفي مسرح مايْپُو، يوم ١٤غشت ١٩٢٥.

أتذكَّر أنني سألتُ صديقا لي، هو إدْوارْدُو أَقيَّابِدا، ما تعنيه كلمة «كَرَانْكَانْفُونْكَا»، فقال لي إنّ «كَرَانْكَانْفُونْكَا» تعني الحال النفسية لرَجُل يُحِسّ أنه «كَرَانْكَانْفُونْكَا». ثم، لستُ أدري إنْ كان يَعْرف المَثَل اللاتينيَّ الذي يقول إن المُعَرَّف يَلْزم ألّا يُعرَّف، لأنه هكذا يُمكن لكل شيء أنْ يُعرَّف، أليسَ كذلك؟ وحينئذ قال لي: «طيب -قال-، تسكنه الرغبة في إحداث الفوضى وتكسير المصابيح». عندئذ فهمتُ تماما ما كان يرغب في أنْ يَقُوله.

الآن، في هذه الحال، أقدِّم هذا الاقتراح الذي أبداه بِيُويْ كاسارِسْ، «كَرَانْكَانْفُونْكَا خاض في البحر رافعا رايَتَكَ»، ويمكن لِ«كَرَانْكَانْفُونْكَا» أنْ تَعْني رئيسَ الجوقة، وأحَدَ مُدْخِلي التانغو إلى باريس، لأنه سيأتي من بَعْدُ «... وفي مشروبٍ مَزَج باريس بِبْويِنْتِي أَلْسِينَا». كل هذا، بالطبع، يُناسب كلماتِ تانغو حاليةً، ولا يُمكن أن أقول إنها تعود إلى الماضي. أنا، من جهتي، تعلَّمتُ أنْ أُغنِّي التانغو «إِلْشُوكْلُو»، لكنَّ الصيغة التي أعرف لا يُمكن وصفُها -لا يُمكنني أن أنشدَها هنا، لا يُمكنني أن أُسِيء إلى أيِّ كان- وكانتْ مختلفة جدا، لا يُكلَّمُ فيها عن بْوِنْتِي أَلْسِينَا ولا عن باريس، ولا عن حكاية التانغو مثلما جاءت على ذِكْره هذه الكلماتُ التي وُضِعتْ لـ«إِلْشُوكْلُو».

طيب، هنالك، أيضا، لَحْنٌ لِسِيلْڤا ڤالْدِسْ، أفرَدَه للتانغو،[18] أعتقد أنْ ليس فيه سوى سطرٍ واحد سعيد، وهو

(١٨) القصيدة لِفِرْنانْ سِيلْڤا ڤالْدِسْ، وعنوانُها «التانغو».

ليس بين الأسطر الأولى ويقول: «تانغو ميلُونْغونْ، تانغو كومپادْرون، قَلْبٌ حَيٌّ...». طيب، لستُ أدري. ويقولُ بَعدُ إنَّه، من خلال التانغو، يُحَسُّ «بالحياة القاسية للضاحية، كما من خلال غِمْد من حرير يُحسُّ حَدُّ الخِنجر». وبعد هذه الصورة، التي تبدو لي سعيدة ودقيقة، يَدخُل سيلقًا في تقديرات مُجرَّدة. يقول إنه على الرغم من التانغو يُرقَصُ بكامل الجسد، وهو شيء جيد، فإنه يُرقَص كما لو دُونَ رغبة، على سِكَك البُطء. ثم ينتهي بهذا التعريف المُجَرَّد والمُثير للشك: «أنتَ أيها التانغو حالٌ لروح الحشود»، وهو ما لا يُوضِّح لنا الأشياءَ كثيرا.

والآن، أتذكَّر أن غِيرالْدِسْ، غيرالدِس، الذي كان يعزف على القيثارة جيدا جدا، والتي صيَّرتْنا خلال سفر إلى أوربا كرهينة، كرهينة لحضورها الثابت في بيتنا، قيثارتُه. نحن كان لنا شرف إيواء قيثارة ريكارْدُو غيرالْدِسْ في بيتنا طيلةَ عامٍ. لغيرالْدِسْ قصيدة عن التانغو؛ ضمَّنها في ديوانه *جُلجُل البلَّور*، الذي أعتقد أنه يعود إلى ١٩١٥. هناك يُقارِنه كأنه ذَكَر -بالطبع أنه يُحيل إلى التانغو ميلونْغا وليس إلى التانغو الأغنية- وبَعْدُ هنالك عبارة لطيفة تقول: «تانغو مَشؤوم، ومتغطرس ووحشيّ».[١٩]

والآن أعود إلى... ، هنالك بعض الإحالات التي تذكَّرتها

(١٩) الأبيات الأخيرة من قصيدة غِيرالْدس المُعنوَنة «تانغو»، المُدرَجة في ديوان *جُلجُل البلَّور*.

في كارِّيبغو. لكنَّ تلك الإحالات هي هامشية، مثلما كانتْ حال التانغو في حياة الضاحية حوالي ١٩٠٧. في المقابل، هنالك قصيدة بكاملها أُفرِدَتْ لِمُغنّي الحيِّ،[٢٠] تقول:

وأهْل الدار شرعوا في الدُّنوّ
إلى ركن الفناء الذي يُغطيه العريش
بينما يجلس مغني الحي مُدوْزِنا
بيد متوتِّرةٍ القيثارة العذبة.

ثم يتحدَّث عن «... الفتاةِ المُزدرِية التي لا تُريد الخروجَ من المسرحية». وهو يُغني لها و«يُغني عَبَثًا». وبَعْد، بما أن الحُبّ بالنسبة إلى أولئك الرّجال كان مسألة زهو شخصي، فإنّ أولئك الرِّجال لم يكونوا يفهمون أن واقعةَ عشقِ امرأةٍ لرجل أو عدم عشقِها له هي واقعة عَرَضيَّة، وأنها واقعة ربما تكون جدّ سريّة بالنسبة إليها مثلما هي بالنسبة إليْه. لكنّ الكومپاذْريتوس لم يكونوا يفهمونها هكذا؛ كانوا يَرَون فيها احتقارا، وحينئذ يأتي ذلك الكلام:

وقاحتُه الحيوانية لروح مُختَرَقة:
بالِرْموُ، سَمِعتُه يشكو مُغَنّيًا
الغيرةَ التي تسبق الطَّعنةَ!

---

(٢٠) عُنوان قصيد إڤاريستُو كارّيِيغو «في الحيّ»، وهو مُدرَج في *قُدّاساتُ الهرطقة* (١٩٠٨).

و

على الوجه العابس يحمل صانع القيثارات
ندوبا قديمة بلون أدكَنَ لمّاعٍ
وفي الصَّدرِ حقدا شِجاريًّا قاتِمًا
وفي العينيْن السوداويْن ضَوءَ السِّكين.

أعتقد أن هنالك إشارتيْن إلى التانغو في كل أعمال كارِّييغو، المُغنِّي المُحترِف، لِنَقُل، للضاحية، ويتحدَّث أيضا عن الڤالْس:

وبعد رقصة ڤالْس ستَمْضي مِثْلَ
حُزنٍ يَعْبُر الشارع الخالي
وهناك من سيمكث ناظرا إلى القمر
من إحدى الأبواب.[٢١]

ويتحدَّث عن الْهَاڤانِرا، رقصة الْهَاڤانِرا التي نُسيتْ، وهي مع الميلونغا، أصل من أصول التانغو. لكنِّي أعتقد أنْ لا أحَد عالَج التانغو كما فعل مارْسِيلُو دِلْ ماسُو، ذلك أنَّه بالإضافة إلى الأبيات، التي أعَدْتُها مِن قَبل، تلك التي تقول:

(٢١) من قصيدة «عُذْبة»، لإفاريستو كارِّييغو.

الراقصان كانا يمضيان بإيقاع حُبّ وبسالة
على وسادة الشَّعَر، بِجَبِينهما مستَنِدَيْن.
ثلاث أيادٍ على الكَتِفيْن ويدٌ على الخصر
تلك كانت آخِرَ تقليعة للتانغو في الضواحي.

يختم بقصيدة... ب«اللوح الثلاثي»، يُسمّى «اللوح الثلاثي» للتانغو، يختم بقصيدة بعنوان «موت التانغو».(٢٢) ويتحدَّث في تلك القصيدة عن شِرِّير يَقتل، بسبب الغيرة، امرأةً، امرأةً تُسمَّى، بمعنى دالٍّ، «الوَرِعة»، مما يعني أنَّها تُقدِّم معروفَها دون صِعاب. ويقول بَعدُ:

باحتقارات من «الوَرِعة» لرَجُلها
احتقارٍ كلَّفها طعنتيْن من الشِّريرِ

وبعد:

كم صاحت الإناث وتعب الوسيمون
بينما كان القاتل يقفز أثناء فراره فوق الأعماق،
كم واحدٍ أفاد من الجسد الغريب
لكنْ بمرور دُوارِ التانغو -الذي ليس دُوار خمرة-

---

(٢٢) «نهاية التانغو»، القصيدة الثالثة من «اللوح الثلاثي» *للمهزومين*، لمارسيلو دِلْ ماسُو.

أقرّ المُشاغِبون دون احترامٍ لأشمالِ
القتيلة الحركةَ الخشينة التي ختمتِ
السهرةَ. (٢٣)

وبما أني أبدو محكوما عليَّ بالاستطرادات، وبما أننا تكلَّمنا عن موت التانغو، الموت أثناء الرَّقص، فإني سآخُذُكم إلى... -لكنْ، لا تقلقوا، لأنّ هذا سيدوم دقائق لا غير-، سآخُذكم إلى منطقة بعيدة جدا، إلى موتِ مَلِكٍ من السويد، يقتضي أنْ يكون قد حَدَث في إيطاليا، لأن الواقعة تناسبُ أكثرَ ما نحن نتخيَّله عن إيطاليا منه ما نتخيَّله عن السويد. كانت هنالك حفلة رقص في قصر استوكهولم، كان باليه أقنعة، مما يُذكِّرنا «بالموت الأحمر»، لِپُوْ Poe. (٢٤) ووجد المَلِك نفسَه

---

(٢٣) أبيات القصيدة برُمَّتها هي التالية: «تانغو بَكَّاء كان قد قطَّر في شكوى / متوافقةٍ نايا في نهر بَنْدِيُون وكمان / وفي الجو كان اللحن الأغَنُّ يهتز / لمّا برزتِ المأساةُ في قاعة الأكل الوضيعة. // الغضبات التي تخفق وسَط الرّعاع المُهَمْهِمين / حيث يَرْقُصون التانغو للخَسارات ذات العُرْف المخضَّب والقصير / *انفجرْت، باحتقارات من «الوَرِعة» لرَجُلها / احتقارِ كلَّفها طعنتيْن من الشِّريرِ. // كم صاحت الإناث وتعب الوسيمون / بينما كان القاتل يقفز أثناء فراره فوق الأعماق، / كم واحدٍ أفاد من الجسد الغريب / لكنْ بمرور دُوارِ التانغو -الذي ليس دُوار خمرة- / أقرّ المُشاغِبون دون احترامٍ لأشمالِ / القتيلة الحركةَ الخشينة التي ختمتِ السهرةَ...*».

(٢٤) «قناع الموت الأحمر» ("The Masque of the Red Death") قصة للكاتب الأمريكي إدغار آلانْ پو (١٨٠٩-١٨٤٩). نُشِرت أوّل مرة في مجلة غراهام *Graham's Magazine* في ماي ١٨٤٢.

مُحاطا بحلقة من الراقصين يحُولون بينه والتقدُّمَ. في البداية، أخذ المسألة على أنها مُزحة، فابتسم، وسعى إلى أنْ يفتح لنفسه الطريق، لكنَّ الطوق شرع يشتدّ عليه، وأخيرا، استلَّ الراقصون، الذين كانوا يستعملون أقنعة، السيوف وطعنوا الملك. طيب، لست أدري إن كان هذا الذي حدث، أو إنْ كانت قصيدة دِلْ ماسُو، أو كان نوع من الجمعيات القديمة التي توجد بين المعارَضة، لِنقُلْ، لِلحَفل وللموت، والتي قادتْ إلى استعارة التسمية «حفلة السيوف» إلى المعركة.[٢٥] يتحدث هوغو، في قصيدته عن وَاتِرْلُو Waterloo، عن الجنود الذين «لما فهموا أنهم سيموتون في تلك الحفلة، قاموا بتحيّة إِلهِهِم، واقفين وسط العاصفة» ("Comprenant qui'ils allaient mourir dans cette fête, saluérent leur dieu, debout dans la tempéte")، وأن هُوغو يُسمّي «حفلةَ السيوف» مُبارَزةً. وتوجد الصورة، أعتقد أنها توجد في كلِّ البلدان وفي كل الآداب.[٢٦]

طيِّب، أنا بدأتُ، أعتقد، بفكرة جمع كلا الموضوعيْن:

---

(٢٥) أُنظرْ بحث "Las Kenningar"، المجموع في *تاريخ الأبدية* (١٩٣٦)، ومقالة غوسْتافو رُوبِنْ جِيوزْجي، «الولع المبكر لبورخيس بالشمال» في *Leteralia: Tierra de Letras*، عام XVII، عدد ٢٣٧، ٣ نونبر ٢٠١٢.

(٢٦) يستعمل بورخيس هذه الصورة في إحدى قصصه الأكثر شهرة: «الحديقة ذات الشّعاب المتفرّعة». هنالك يُؤكّد أن «جَيشا عبر قصرا تُقَام فيه حفلة؛ فبدتْ له المعركة المتوهجة استمرارا للحفلة، وتمكّن من الانتصار».

التانغو والموت. وهنا، أعتقد أنّ ذاك كان بَذرة قصتي الأولى، وأشهرها، والأشهر بغير عدل من بين كلّ ما كتبْتُ، المُعنونَة «رَجُلُ الرُّكنِ الورْديِّ». كتبْتُها، أيْضا، لأن صديقي نيكولاسْ پارِدِسْ كان قد تُوفي قبل فترة قصيرة، وقد حدَّثتكم عنه مرَّات كثيرة. أتذكَّر حكايات قصَّها، وحكاها أحد أعمامي، وكان طائشا،[27] وحكاها رُخاسْ سِيلْڤيْرا[28] -تردَّد على أجواء ضفاف بوينوس آيرس وعلى المَرَاقِص الشعبية لتلك الفترة-، وكنتُ أعتقد أن كلّ ذاك سيكون مآله الضياع، أو يُمكن أن يضيع، وأنه يليق به أنْ يُجمَع في قصة. حينئذ شرعتُ أنسج تلك الخيوط، وأؤلِّف القصة. أنا كنتُ في فندق في أَدْرُوغِي، اختفى الآن.[29] وكنتُ أعْلَم أن كلَّ متأدِّب يَمسّ موضوعا شعبيًّا يُجازف، المجازفة الأكيدة بأنْ يُبالغ فيه، بحيث إنه في قصتي توجد بعض الكلمات من العامية الأرجنتينية، لا غير، لأني أَعْلم أن مُراكَمة العامية يُعطي إحساسا بالقاموس الأرجنتيني للكاتب أو بـ«فَنّه العامي» إلى جانب بحثه عن الكلمات، وأنّ هذا يُلوِّث بالكذب كلَّ العمل الأدبي. بحيث إني أعتقد، أنه توجَد، في تلك القصة، كَلِمتان بالعامية، لا غير: كلمة "vaivén"،[30] التي

(٢٧) يُحيل إلى عمّه ڤانْسِيسْكُو بورخيس هَسْلامْ.

(٢٨) يُحيل بالتأكيد إلى مانويلْ رُخاسْ سِيلْڤيْرا (١٨٨٤-١٩٥٦)، كاتب، وصحافي، وشاعر أرجنتيني.

(٢٩) يُحيل إلى فندق Las Delicias [اللذائذ]، الذي دُمِّر عام ١٩٥٨.

(٣٠) تعني حاليا «ذهاب إياب» [المترجم].

اندثرت الآن -والتي تُطلَق على السِّكين، والتي تُرى فيها الطعنةُ السريعة، ولمعان الطعنة-، وكلمة "biaba" [صفعة]، التي أعتقد أنها لا تزال تُستعمَل للآن. وما لا أعْلَمُه إنْ كانت لا تزال تُستعمَل إلى الآن، لكنَّ هذا يُناسب الدروسَ الأولى في العامية التي لقَّنَها لي زميل في الدراسة وَرِعٌ بالمدرسة الابتدائية كي يُمكِنَني أنْ أتفاهَم مع الأطفال الآخرين من الحَيّ، هي عبارة "biaba con caldo".[31]

تعني "biaba con caldo" عراكا يَسيل فيه الدّم. أعتقد أن هذا ضاع، "biaba con caldo" أو "biaba caldosa"، أعتقد أن هذا ينتمي إلى العبارات المهجورة من العامية الأرجنتينية، وأن كلمات أخرى تقوم مكانَها الآن.

عُدْت من الشيلي قبل أمس. وهناك قيلتْ لي كلمة لطيفة بما فيه الكفاية من التي تُسَمَّى «كُوَا coa»[32] في الشيلي، بمعنى أنها عامية الأشرار في سانتِياغو دِ الشِّيلي، التي هي أكثر لطافة من الكلمة الْكْرِيُّولِيَّة [الْمُوَلَّدة] «[بُوفُوسُو] bufoso» أو «[مُسدَّس] revólver». يُقال: «أَخرِجَ البُوكَنِغْرَا [الْفَمَ-الأَسود]». وهناك كلمة أخرى لا أَعْلم أيَّ أصْلٍ لها: «el quisque [الْكِيسْكِ]»[33] تُطلَق على السّكين. وللإضافة، بالنسبة لبعض البيوت، التي لا أرغب في تحديدها، تُسمَّى هناك «بيوت الأعالي»، مما يُفيد

(٣١) «وجبة صفعات مع سيلان الدّم» [المترجم].

(٣٢) لغة حُرفية عامية خاصّة باللصوص والمجرمين [المترجم].

(٣٣) تعني في الإسبانية: كلٌّ أو كلُّ واحد [المترجم].

أنها تقابل بالمثل سُكانَ البيوت الواطئة برُمَّتها، وأنّ بعضَ البيوت وحْدَها يُمكنُها أنْ تستفيد من ذاك الامتياز لِتَكون «بيوت الأعالي».

لكنْ لِنَعُدْ إلى قصتي.[٣٤] القصة مهداة إلى إنْريكي أَمُرِينْ، وهناك وقعتْ الروايةُ بأني كتبْتُ تلك القصة كأنها تحَدٍّ حِبِّيٌ لأَمُرِينْ، كأني أقول له أنا أيضا بوُسعي أنْ أَلْعَبَ لعبةَ ثقافةِ المُوَلَّدين، لكنْ لمْ يكن شيء من ذاك. إضافة إلى أنَّ أَمُورِينْ كان يكتب عن الغاوشّوات، غاوشُوّات على الحدود مع البرازيل، وأنا كتبت عن سُكان ضِفَافِ بْوينوس آيرس، في تاريخ غير محَدَّد نوعا ما، لِنَقل، في تاريخ كان دوما يبقى ما وراء أيِّ تاريخ يُشار إليه؛ في تاريخ، لِنَقُل، يُطابق وقتا سابقا بقليل على التاريخ الذي يتخيَّله القارئ.

وأعتقد أنّ هذه هي المؤاخَذة الوحيدة التي يُمكن أنْ أُؤاخِذ عليها الفيلمَ، الذي أُخْرِجَ بالعنوان نفسِه والذي أدارَه، بروعة، رُونِي مُوخِيكَا،[٣٥] لأنه بالغ في سبغ اللون المحلي للفترة، ولأن الفيلم يجري في ١٩١٠، التاريخ الذي أتذكَّرُه بدقة، فعُمري وقْتَا كان أحدَ عشر عاما، وتكون قصتي قد وقعت نحو

---

(٣٤) يُحيل إلى قصة «رجُل الرُّكن الورديّ».

(٣٥) يُحيل إلى فيلم «رجُل الرّكن الورديّ» (١٩٦٢)، الذي أخرجه رُونِي مُوخِيكا René Mujica، والذي أساسه قصة سَمِيَّتُه لبورخيس. وضع موخيكا الأحداث وسَط الاحتفالات بمئوية استقلال الأرجنتين، في ١٩١٠، بينما تدور أحداث قصة برخيس في عام ١٩٠٠.

سنوات ٩٠'، قبل ذلك أو بعده بوقت قليل؛ بالأحرى بوقت قليل قَبْلُ، دائما. طيب، بما أنه كان على الفيلم أن يُبرِز حَيَّيْن سكنيَّيْن، حيّ سانْ تِلْمُو، أي ضواحي پارْكِ لِسَامَا، وحيّ إِلْمالْدُونادُو[٣٦] (ما يعني أنه منطقة كبيرة كفاية، لأنها كانت تبدأ، أو تنتهي لِنَقل، في پالِرْمُو وتأتي من لِنْيِرْسْ، وتمرّ بأعماق فْلُورِسْ، فْلُورِسْ، وأَلْماغْرُو، وفيلَا كْرِسْپُو، وفيلا مالْكُولْم، وپالِرْمُو[٣٧])، والمخرج، من جهته، لكي يضع المُتفرِّج في السياق، كان عليه أنْ يبرز حدَّة السمات المميِّزة لِكِلا الْحَيَّيْن.

وهكذا لدينا جدول مالْدُونادو تقريبا بلمسة غاوشوات، وهو ما كان مُزيَّفا بالإحالة إلى ١٩١٠؛ فحَيُّ المالْدُونَادُو كان حَيًّا به كثيرٌ من الأشْرار الْكَلَابْرِيّين[٣٨] وبعض الشِّريرين المُوَلَّدين. وفي ما يخص حيَّ سانْ تِلْمُو، فهو لم يكن حَيَّ فوضى سنة ١٩١٠. وفي كل الأحوال، ليستْ لديَّ أي أخبار عن تلك الوقائع، لكنّ المُخرِج كان عليه أن يتصرَّف هكذا. طيب، في تلك القصة رغِبْتُ في أنْ أستنقذ أشياءَ كثيرة، رغبْتُ، على الخصوص، في استنقاذ نبرة الكلام الضِّفِّيِّ المُوَلَّد، تلك النبرة التي فُقِدَت

---

(٣٦) يُحيل إلى جَدْول مالْدُونادو، الذي صُيِّرَ أنبوبا الآن.

(٣٧) يَعُدُّ بورخيس هنا بعضا من الأحياء العَشرة التي يعبرها أثناء جدول مالْدُونَادُو أثناءَ جريانه. إن هذا الجدول الذي صار الآن قناة من الإسمنت المسلَّح، يجوب مدينة بوينوس آيرس في اتجاه الجنوب الشرقي، ويصب في نهر لاپْلاتا. ويُصادِف جريانُ معظم مجراه مَسْرى شارع خْوانْ ب. خُوسْتُو.

(٣٨) نسبة إلى إلى إقليم كلابْرِيا Clabria الإيطالي [المترجِم].

بالكامل الآن، والتي بالإضافة كانت مختلفة عن الحالية صِواتيًا.

إن العاميَّة الأرجنتينية مصوغةٌ، في جزء كبير منها، من كلمات إيطالية، تلك الكلمات الإيطالية الآن قد دخلتْ في اللغة، وإذن فهي تُقال بالصوت نفسِه مثل الكلمات الأخرى، إنها تنصهر مع الأخرى. أعتقد أنه الآن، مثلا، لكنّ أمثلتي يُمكن أن تكون مهجورة، أعتقد أنها الآن، على سبيل المثال، قد يقول قائل، طيب: «Voy a rajar [سأَفْلِق]» أو «Voy a spiantarme [سأفِرُّ]» أو أيَّ شيء آخر. وفي المقابل، لمّا كنتُ صبيًّا، كانت تلك الكلمات تُقال بين علامتَيْ تنصيص، كانت تُقال بوعي يُفيد انتماءها إلى لغة أخرى، كانتْ تُقال كمُلحة، بحيث إن الكومْپاذْري المُولَّد كان يقول: «Me voy a spiantar [سأفِرُّ]». أَودُّ أن أقول "spiantar" كان يَنطِقها كأنه... ، كأنه كان يلهو في تلك اللحظة بالانتماء الإيطالي، كان يقوم بذلك بوعي تام على أنه يستعمل لغة أخرى. الآن كلُّ هذا قد دخل، الآن لا تمييزَ بين كلمات وأخرى.

كان إجرائي هو هذا. كنتُ أكتُب عبارة؛ ثم بعد الانتهاء منها كتابةً، كنتُ أقرأُها بصوتِ صديقي، صديقي المُتوَفَّى، پارِدِسْ. وإذا ما الجُملة لم تكن تتوافق مع الصوت، كنتُ أنتبه إلى أني تصرَّفتُ مثل مُتأدِّب، بالمعنى السيئ للكلمة، وعندئذ كنت أمحو ما يُمكن أنْ يبْدُوَ متأثِّرًا، كنت أمحو الاستعارات، مثلا، أو النعوتَ المبحوث عنها بعناية. لكن، للإضافة، فقد

جمعت قصصا. هناك قصة حكاها لي رُخاسْ سِلْفيْرا، إنها نادرة وجيزة أدرجْتُها في قصتي. تقول إنَّ كومپاذري، أعتقد أنه كان كارْلوسْ تِينْكْ،[٣٩] -أنا عرفْتُ ابنةَ عمّ له، وهي كانتْ تتحدَّث بنوع من الخجل عن ابن عمِّها-، كارلوسْ تِينْكْ، الإنجليزي، في مَرقص شعبي، كان يرقُص بالتكسير، كان راقصا بالتكسير ممتازا، بالإضافة إلى كونه قتَّالا جيِّدا، حسب ما بدا، أليس كذلك؟ كان الناس يُشكِّلون دوائرَ لِيَرَوْه يرقص، مثلما في التانغو الشهير، تلك التانغوات التي تتحدَّث عن لَاوْرَا، وماريًّا، والباسْكِيَّةِ، تلك النساء، «تُصاغ دائرة كي يروك ترقصين»،[٤٠] مثلما الحال مع الشقراء مِيرِيًّا. عندئذ، قال، في زهو، لأن التكسيرات كانت تعود إليه هو، على المرأة أن تمضي متوقِّعةً القصْدَ ومُتَّبِعةً الحركة، لكنْ دون أنْ يُلاحَظ هذا كثيرا، قال: «إشرعوا في فك الدائرة، ساداتي، فأنا أحْمِلُها نائمةً». وقد وضعْتُ هذا في القصة.

طيب، في قصتي هذه، يُوجَد، لِنَقل، موضوعان متشابكان. الأوَّل، شخصية التانغو تلك غير المَرئية والمتعدِّدة.

---

(٣٩) «تِينْكْ، الإنجليزي» كان من فُتوَّة السكاكين وابن عم المُعلِّمة الإنجليزية لبورخيس، الآنسة تِينْك. في كتاب *يوم من حياة الكاتب الأسطوري خورخي لويس بورخيس* للكاتبة لُوسْ كامْپانا دِ واتْسْ (١٩٩٥)، يُعلِّق بورخيس: «أجل، أجل، تِينْك، يا للغرابة، ثم إنّ ابن عمّ لها اشتُهِر كشِرِّير، تِينْكِ الإنجليزي، من فُتوّة السّكاكين».

(٤٠) عن التانغو «أزمنة قديمة» (١٩٢٦)، بكلمات لمانويلْ رُمِرُو.

أقول: «كان التانغو يُنفذ إرادته فينا. . .»، كما لو أنّ التانغو كان يوجَد ما وراء كلّ واحد من الأزواج الراقصة. وبعد ذلك، التقطتُ ذلك الموضوع المُوَلَّد، الذي يبدو لي جميلا جدا، موضوع الاستفزاز الذي بغير غرض، موضوع استفزاز رجُل لآخر، لمجرَّد العِلم بأنّ الآخر شُجاع.

من بين الأمثلة التي التقطْتُها والأكثر جمالا تلك التي التقطتُها في قرية شِيڤيلْكُويْ. كان البَطلُ يُدعى «إِلْمَنْكُو ڤنْسِسْلاو»،[41] «إِلْمَنْكُو ڤنْسِسْلاوْ سْوارِسْ». استقبل الْمَنْكُو ڤنْسِسْلاو رسالةً، وكان رجُلا ذا عادات حميدة، كان رجُلا، ولو كان متقدِّما في السِّن، كان يعيش مع والدته، كان رجُلًا يكد في العمل، لكنْ كان يُفهَم أنه كان يُعرف بإتقانِه فَنَّ تقطيع اللحوم،[42] في فن استعمال السكين. وذاتَ يوم وصلَتْه رسالة، عندئذ حمَلَها إلى حانة، لأنه كان بالطبع أُمِّيًا. وكانت الرسالة مهذَّبَة جدا، ووَفْق بعض الروايات، جاءتْ من سَانْتَافِي، لكنني أعتقد أن هذا من باب الكبرياء البوينوس-آيَرِسي، يبدو لي أنها

---

(٤١) El manco Wenceslao الأقْطَع ڤنْسِسْلاو، أي مقطوع اليد أو الذراع [المترجم].

(٤٢) فن تقصيب اللحم *Arte Cisoria* فن تقطيع اللحوم كتابٌ أُلِّف سنة ١٤٢٣ من قِبَل إنْريكي دِ أراغونْ، ماركيز ڤيَّانَا، ويتضمّن وصفا دقيقا لفن تقطيع الأطعمة أمام المائدة المَلَكِية. يُوصف في الكتاب استعمال شتى أنواع الآلات في تقطيع الأكل، وحتى مظاهر استعمالِها المرتبطة بالبروتوكول، وحفظ الصّحة أو العادات التي يجب على المِهنيّين المُكلَّفين بإنجاز هذه الخدمة أنْ يأخُذوها بعين الاعتبار.

احتمالا قد جاءتْ من مكان آخر، أعتقد أنها وفدتْ من أَسُولْ، التي تقع على مسافة أبْعد كفايَةً من شِيفيلْكُوْي. وقالت له الرسالةُ، إن غريبا كتب إليه قائلا إنّ *mentas* [النّعناع]،[٤٣] أي رائحة شُهرةِ سْوارِسْ قد وصلتْ حتى قريته، وأنه يودّ أن يزورَه ذات مرة، كي يُمكن للآخَر أنْ يُعلِّمه قليلا، لأنه لا يعرف شيئا. عندئذ، أجابَه وِنْسِسْلاو قائلا له، في الأخير، إنه يتكفَّل بالضيافة لديه. وحَسب رواية سمِعتُها، أعتقد أنّ سنة مضت، وعند نهاية العام حلَّ بالقرية مجهول، وانتبَه الناسُ إلى أنه قد قَدِم من قرية نائية، لأن الحصان كان مُسرَّجا بطريقة مختلفة. عندئذ، ذهب هذا الغريب إلى مقابلة وِنْسِسْلَاوْ الأَقْطَع، فدعاه وِنْسِسْلَاوْ إلى أكل شِواء، ثم شرِبا، وطبيعي أنّ وِنْسِسْلَاوْ كان يعرف ما كانتْ تعنيه تلك الزيارة، بعدما توصَّل بتلك الرسالة، وبعْدُ، بعد ما تحدَّثا بكثير من الوُدِّ، دون أيّ كلمة من أحدِهما تعلو على كلمة الآخَر، وكلّ واحد، في النهاية، يُلِحّ على أن الآخَر أفضل منه، لأن ذلك كان جزء من اللعبة، قال له المجهولُ والغريب: «ما رأيُك في أنْ نترامى في مبارزة بالرصاص؟» الآخَر فهِم، فهِم جيدا، لكنّه لم يكن يستطيع أنْ يمتنع، كان عليه أنْ يُحافظ على شُهرتِه بصفته رجُلا شُجاعا.

كان الآخَر أصغرَ وأقوى منه. شرعا في التعارك، وكان

---

(٤٣) Mentas: اسم جمع مرتبط بالفعل mentar، الذي يعني «شهرة، ذيوع، سُمعة، صيت».

الاثنان ماهريْن، السُّوررُو [الجنوبيُّ] -كما كان يُسمَّى أهْلُ السُّورْ [الجنوب]، ومثلما نسمع للآن، لأنه في ذلك الوقت كان لا يَزال يُقال لرجُل من الشَّمال نُورْتِرُو [شماليّ] أو سُورِرو [جنوبي]؛ أما السُّورِنْيو [الجنوبي] فقد جاءتْ لاحقا، إن العبارة الكْرِيُّولية [المُوَلَّدة] هي تلك-. . . تسبَّب الجَنوبيُّ في جرح غائر في ذراع وِنْسِسْلَاوْ. وعندئذ، وِنْسِسْلَاوْ الذي كان مُتعَبًا، ورأى أنّ الآخر سيُجهِز عليه، وِنْسِسْلَاوْ حضَرَهُ نوعٌ، طيّب، كان مِثْل ابتكار أدبي، كان نوعا من الإلهام. لقد تراجع، هكذا تقول الحكاية، وبقَدَمِه داس على يده حتى اقتلعها، وعندئذ استغل اندهاش الآخَر، الذي كان ينتظر منه finta[٤٤] [خدعة] كي يقتله بطعنة؛ بحيث إنه أنقذ حياتَه بسبب ابتكار خَطَر عليه في تلك اللحظة.

وهنالك رواية لإدْوارْدو غُوتْيِرِّسْ، إنها رواية، *Hormiga negra* [*النملة السوداء*]، بمَشهَد لطيف جدا، لأن هذا كان قد كُتِب لما كان إدْوارْدو غُوتْيِرِّسْ قد تَعِب من الفكرة الرومانسية عن الغاوشّو، وفي الرواية يحكي أنه اجتمعَ، في حانة بِسَانْتَافِي، غِيبِّرْمُو أويُو، و *Hormiga negra* [النملة السوداء]، ووسيمٌ شهيرٌ من سانْتَافي هو أَلْبُرْنُسْ. ولمْ يكن أيٌّ منهم يُضمر كُرْهًا للآخَر، الاثنان كانت لهما شهرة، لِنَقُل، مُكَرَّسة جيدا، بحيث لا يحتاج أنْ يُلحِق بها آخَرُ شيئا. لكنْ هناك بشرٌ من

(٤٤) فخ أو خدعة أو مراوغة.

بوينوس آيرس، أي أناس من إقليمَي بوينوس آيرس ومن سانْتافي، وهؤلاء يشعرون أنّ هذيْن الثوريْن في تواجُه، وأنّ عليهما أن يُجرِّبا مَنِ الأفضل. إذن، هناك لطيفتان جدا، فألْبُرْنُسْ وأُويُو يسعيان إلى تفادي العراك، لكنهما في الأخير فَهِما أنهما لا يُمكن أن يخذِلا المُعجَبين بهما. المعجَبون ينتظرون عرْضًا. عندئذ تعاركا، وبما أنّ النملةَ السوداءَ هو بطل الكتاب، فإنّ النملةَ السوداء قتل السَّانْتافيَّ.

وهنالك عراك آخر فيه بعض من الكُوريوغْرفية، الموجودة لدى *خُوانْ مُورِّيْرا*، الذي كان بين خْوانْ مُورِّيْرا وآخر لا أتذكَّر اسمَه. والغريب أن هذا لم يُستَغَلَّ في تشكيل رقصة. هنالك انتخابات في قرية نَافَارُّو، والذي يُدافع عن جانب، ويقود جانبا هو مُورِّيْرا الشهير، وبعْدُ يصِل غاوشُّو آخَرُ، مشهورٌ هو أيضا، اسمه لِغِيسَامُونْ. وعندئذ، أُرْجِئت الانتخابات، لأن الأهَمَّ مشاهدة المبارزة بين ذلكما الرَّجُليْن، إضافةً إلى أنَّ نتيجة الانتخابات تتعلَّق بانتصار أحدِهما، لأن النَّاخِبين لن يعترضوا على الفائز. حينئذ أُجِّلتْ عمليَّة الانتخاب وشرع الرَّجلان في التعارك، لِنَقُل في هذه الزاوية. الاثنان يتواجهان؛ القُباع في الذراع اليسرى، والسِّكين في اليُمنى، والاثنان كلاهما ماهران جدا. لكنْ شيئا فشيئا، فرض مُورِّيْرا على لِغيسامون التراجُعَ، وهكذا يصير العراك نوعا من الرقص الوئيد والقاتل، حتى إنه بعد انتهاء وقت، ربما يمكن تقديرُه بساعة زمن، شرع لِغيسامون في التنازل عن أرضه.

إن العراك الذي كان قد ابتدأ في هذه الزاوية انتهى في أخرى، لأنهما تأخَّرا ساعةً في قطع ذلك التَّجمُّع السُّكاني. لكنهما عندما وصلا إلى الزاوية الأخرى، كان لِغيسامون قد انهزم، نفسيًّا، لأن الآخَر فرض عليه التراجُع مساحَةَ تَجَمُّع سُكاني واحد. مُورِّيْرا جريح، لكنه قتل لِغيسامون بطعنة واحدة في البطن، ثم امتطى الحصان، امتطاه على مهل، مثلما فعل مَارْتِنْ فِييِرُو بعدما قتل الأَسْوَدَ. ولمّا كان على متن الحصان تذكَّر شيئا نَسِيَه، ويمكن أن يكونَ الشيءُ المنسيّ حركةً مسرحية، أليس كذلك. انتبه إلى أنه ترك الخنجر في جسد الآخَر. وعندئذ، اتجه إلى رقيب شرطة، كي يَحتقره أَكْثَرَ، أليس كذلك؟ وقال له: «هل يُمكن أن تتفضَّل عليّ، سيدي؟ هل يُمكنني استرجاع الحديد؟». وحينئذ اضطُرَّ رقيب الشرطة إلى أنْ يبذل جهده لاستخراج السلاح، السلاح الذي لا يَصْلُح له، لأن الآَخر هو مُورِّيْرا، وسلَّمَه إياه. ومُورِّيْرا، مِن على صهوة حصانه، شكره قائلا: «شكرا، فأنتَ خدوم جدا»، قال له ذاك إمعانا منه في إذلاله، وانصرف.

طيب، أنا كانتْ لديَّ تلك الفكرة -سوف أعود إلى قصتي-،[٤٥] فكرةُ المجهول الذي يصل، ويتحدَّى الوسيمَ المَحليّ، والوسيمُ المحلي الذي لا يَقبَل التحدّي، ويُلقي بالسكين؛ أو لأنه جبان، أو -لكنّ هذا أنا وحدي ارتبْتُ فيه

(٤٥) يُحيل إلى «رجُل الركن الوردي» (*التاريخ الكوني للعار*، ١٩٣٥).

بعدما انتهيت من كتابة القصة- لأنه انتبه إلى أنَّ حياة العراك والطعنات تلك عبثيَّةٌ، أليس صحيحا؟، وأنه ليس من الضروري أن يلعب بحياته، فيَنصرف، لكنّه يمضي مَهينا. ثم إن هناك فتى يحكي القصة، وفي نهايتها، يكون هو العُنصرَ الثالث الذي كان عندي، في نهاية القصة يُتَبيَّن أن الفتى الذي يَقصُّها هو الذي يقتل الغريب. يخرج الفتى لحظة، ويعود، ثم يقرع الباب، ويدخل، ويصل الغريب جريحا، ويُفهَم أنّ الفتى قتَلَه في النهاية. واكتشفْتُ بَعْدُ أن ابتكاريَ هذا، مثل كل الابتكارات الأدبية، كان قد ابْتُكِر من قِبَل آخرين. اكتشفتُ وجودَ رواية لِشِيخُوف، ورواية لأغاتا كُريستي، تَقُومان على المفاجأة نفسِها، مفاجأة أن السارد، الذي يُقصيه المرْءُ من المشكوكِ فيهم، يكون هو القاتل. وتنتهي عبارة القصة نوعا ما على النحو التالي: «وحينئذ، أنا بورخيس، نظَّفتُ السكين فغدا كأنه جديد، وبريء». (٤٦)

وإذن، نرى أنه هو من قتل الآخَر، وأنَّ من يعرفُ كلَّ شيء هي امرأة الوسيم القديم الذي أظهر أنه جبان، والتي تقبل به هي الآن بصفتِه رجُلَها، لأنه في جوّ من هذا الصنف البدائي ما يُبْحث عنه هو ذاك، ما يُبْحث عنه هو أن يُدافَع عن المرأة من

(٤٦) نهاية القصة «رجُل الركن الوردي» تقول ما يلي: «حينئذ، أنا بورخيس، عُدْتُ إلى إخراج السكين القصير والحادّ الذي أعْرِف وضْعَه هنا، في الصُّدريّة، بجانب الإبط الأيسر، والقيْتُ عليه نظرة أخرى بطيئة، فكان كأنه جديد، وبريء، ولم يكنْ يُبينُ أيَّ أثر للدم».

قِبل الرجل، وها قد أبان الفتى عن كونه رجلا بما فيه الكفاية بفعله ذاك.

بعد ذلك، عُدتُ إلى موضوع التانغو، لكنني لست متأكّدا من أنني قد فعلت ذلك بشكل جيد. هنالك قصيدة «التانغو»،[٤٧] التي تبتدئ هكذا:

أين سَيكُونون؟ تسألُ مرثيةُ
من ليسوا بيننا، كما لو كان
موضِعٌ ما يُمكِن لأمْسِ أنْ
يغدُوَ اليومَ، والأَيْضا والحتى الآن.

بمعنى، أين سيكونون، كما لو أن الماضي كان يقبع في موضع من الفضاء، ولم يكن ببساطة الزمان. وبعد ذلك:

أيْن سيكون (أكرِّرُ) الوغْدُ
الذي أقامَ في أزقة ترابية
أو في قُرى ضائعة
طائفةَ السَّكاكين والشجاعة؟

(٤٧) «التانغو»، قصيدة لخورخي لويس بورخيس، نُشِرَت للمرة الأولى في سُور، رقم ٢٥٣، يوليو-غشت ١٩٥٨، وجُمِع ضمن *El otro, el mismo* الآخر، هو ذاته (١٩٦٤).

وبعد ذلك، أفكِّر في كل أولئك الرجال المجهولين، في كل أولئك الرِّجال الذين ماتوا في أمكنة متنوعة من الوطن. لكن، دون شك، عُرِف ذلك النمط في مناطق أخرى. ثمَّ أقول، أتحدَّث عن:

تلك الدهماء الشجاعة
بالكُرَّالِسْ وبالْڤانِرا.

كانتْ لحَيِّ كُرَّالِسْ دَوما أسبقية على باقي الأحياء. أعود إلى تذكُّر پارِدِسْ، من أصدقائي القدامى في حيِّ پَالِرْمُو، وأتذكَّر أنهم كانوا يتحدَّثون عن حيِّهم دوما، لكنَّهم كانوا يتحدَّثون عن حيِّ السُّورْ والكُرَّالِسْ(٤٨) أيضا. في المقابل، لم يكونوا يُشيرون إلى أيِّ مكان آخر. وفي ما يَخُصّ بالْڤانِرا، لِنَقل، الأحياء القريبة أو البعيدة من حيّ اِلْأُونْسِي، فذاك كان حيًّا قَفْرا في السابق، حتى إن غْرُوسَاكْ،(٤٩) عند هُزْئِه قليلا بِأَلِمْ Alem، كان يُسمّيه *Robespierre de Balvanera* *رُبِسْپِيِرْ دِ بَالْڤانِرَا*، كأنه يقول رُبِسْپِيِرْ الضَّاحَوِيّ. ويقول إنه في خُطبه في مجلس الشيوخ كان بالكاد لطَّف من الحركات والكلمات التي كان يستعمِلُها من

---

(٤٨) كُرَّالِسْ: الحي القديم الذي يُطابق إلپارْكِي پاتْرِيسْيُوسْ الحالي.

(٤٩) Paul-François Groussac پُولْ-فْرانْسْوَا غْرُوسَاكْ (١٨٤٨-١٩٢٩)، كاتب ومؤرِّخ وناقد أدبي. كان، مِثل بورخيس، مدبرا للمكتبة الوطنية الأرجنتينية.

قَبْل، في فِناءات بالڤانرا، فناء كان شهيرا في انتخاباته، بقوة الانتخابات.

ولو مناقَضةً لهذا، أتذكَّر عبارة لِمَاسِدُونيُو فرنانْدِسْ، الذي كان من حيّ بالْڤانِرا، فقد قلتُ له، لماذا يُحِبّ أنْ يُخاطَبَ بأنتَ، على الرغم من الفرق في السّن، وقلتُ له: «خبِّرني، يا ماسِدُونيو، هل كانت الانتخابات في فِناء بالڤانرا قوية جدا؟». عندئذ، مكث ماسِدُونيو يُفكِّرُ للحظة، وقال لي: «أجل -قال-، جميعُنا نحن جيرانَ بالڤانِرا متْنا في تلك الانتخابات».

وبعد ذاك أتساءل: أين تكون تلك البسالة، وتلك السعادة، وذاك السعي في طلب الشجاعة، وذاك التحدي لمجهولين، كلّ ذلك الغريب جدا عن وقتنا الحاضر؟ وأقول إن أولئك الموتى يعيشون في التانغو. أقول إنّه بالاستماع إلى تانغوات مثل «إِلْشُوكْلو»، أو «إِلْپُويِّتُو»، أو «لاسْ سْيِتّي پَلَابْرَاسْ»، أو «إِلْأَپاشّي أَرْخِنْتِينُو»، يشعر المرءُ بسعادة البسالة تلك.

والآن أتكَلَّم عن «القيثارة المُتعِبة»، لأن القيثارة دوما تُعطي انطباعا عن الجهد، «يَحْبُك في الميلونْغا السعيدةِ الحفْلةَ وبراءةَ الشجاعة». وبعْدُ أقول:

أولئك الموتى يعيشون في التانغو.

لا يهم أنْ يكون الأفرادُ قد ماتوا، فنحن نَعْلَم، بالإنصات إلى تانغو قديم، بوجود رِجال ليسوا شُجعانا فحسب، وهذا

يصدق على شِعْر أَسْكَوْسُوبِي أيضا، وإنما هم شجعان في فرحهم كذلك.

وبَعْدُ أقول إن التانغو يُقدِّم لنا جميعا ماضيًا مُتخيَّلا، وأنه باستماعنا إلى التانغو نشعر، وبصيغة سحرية، أننا متنا «متعارِكين عند رُكْنٍ للضاحية».

بمعنى، وبتلخيص كلِّ ما قُلتُ، أن التانغو كان، خصوصا الميلونْغا، رمزا للسعادة. وبافتراض أن هذا يكون خالدا، أعتقد أن هناك شيئا في الروح الأرجنتينية، شيئا أنْقذَهُ أولئك المتواضعون، وأحيانا المجهولون، مِن مُلحِّني الضفاف، وهو شيء سيعود. أي، أني أعتقد، كخُلاصة، أنّ دراسةَ التانغو لا تَخلو من نفع، إنها دراسة لمختلف تقلُّبات الروح الأرجنتينية. والآن، أختم شاكرا إياكم على صبركم. طيّب، قيل لي إن هناك مُفاجأةً لكم ولي أنا أيضا، هي مِنْ مُنشِدٍ موجودٍ بيننا هنا، وبعده، سنستمع، كما العادة، إلى المُعلِّمِ، نفسِ المعلّمِ الذي سيُواصِل الاستعراض التاريخي، وبصيغة أعلى مما لَديّ، لمختلف التقلبات الانفعالية للتانغو.

ميلونغا لِخَاسِينتُو شِيكْلانا

أَذْكُر. وكان ذاك في بَلْفَانِرا،
ذاتَ ليلة قصيَّة
أنَّ أحَدًا نطق سهوا اسْمَ
شخصٍ يُدعى خاسينتو شِيكْلانا.

شيءٌ ما قيلَ أيضا
عن رُكنٍ وعن سِكّين؛
والسنوات مكَّنتْنا من أن نرى
الغموضَ واللمعان.

مَنْ يَعرِفُ سببَ مُضيِّي
بحْثًا عن ذاك الاسم
أوَدُّ أن أعرف
كيف كان ذلك الرَّجُل.

طويلا أراه وكاملا،
بِنَفْس خَدُوم،
قادرا على خفض الصوت
وأنْ يُخاطر بحياته.

لا أحَدَ مِثله بخطو واثق
قد يكون داس الأرض؛
لا أحد قد يوجَد مثله
في الحبّ والحرب.

عن البُستان والفِناء
وأبراج بَلْفانِرا
وذلك الموت العرَضيّ
في رُكنٍ ما.

لا أرى القَسَمات. أرى،
تحتَ المِصباح الأصفر،
اصطدام رجال أو ظِلال
وتلك الأفعى، الخنجر.

ربما في تلك اللحظة
لمّا غوَّر الجرحُ فيه،
فكَّرَ أنّ الرَّجُل يُوافِقُه
ألّا يؤخِّرَ الرَّحيلَ.

وحْدَه الله يُمكن أن يعرف
المِجرافَ الوفيَّ لذاك الرَّجُل؛

سيداتي، أنا أُغني
ما يُرْمَزُ إليه في الاسم.

من بين الأشياءِ شيْءٌ
لا ينْدَمُ عليه أحَدٌ
في الأرض، ذلك الشيءُ
أنه كان شُجاعا.

الشجاعة أَفْضلُ دوْمًا،
وليس الأمل بلا جدوى أبدا؛
فَلْتَمْضِ هذه الميلونغا إذن
إلى خاسِينتُو شِيكْلَانا.

التانغو

أين سَيكُونون؟ تسألُ مرثيةُ
من ليسوا بيننا، كما لو كان
موضِعٌ ما يُمكِن فيه لأمْسِ أنْ
يغدُوَ اليومَ، والأَيْضا والحتى الآن.

أيْن سيكون (أكرِّرُ) الوغْدُ
الذي أقامَ في أزقة ترابية

أو في قُرى ضائعة
طائفةَ السَّكاكين والشجاعة؟

أين سيكون أولئك الذين مَرُّوا،
تاركين للملحمةِ واقعةً، وللزمان
خرافةً، ودون حِقد، أو رِبْحٍ
أو هوى حُبٍّ تعاركوا بالسكاكين؟

أبحث عنهم في خرافتهم، وفي الجمرة
الأخيرة، التي صِيغتْ وردةً غامضة،
تصون شيئا من أولئك الرعاع الشجعان
في لُوسْ كُرَّالِسْ وفي بَلْفَانِرا.

أيَّة أزقة غامضة أو أيّ قَفْرٍ
من العالَم الآخَرِ سيَسْكُنُ في الظِّلِّ
القاسي لذاكَ الذي كان ظِلًّا غامضا،
مُورَانْيَا، ذاك السكين الذي من پالِرْمُو؟

وإبَرَّا ذاك المشؤوم (الذي يُشفق عليه
القِديسون) الذي عند جسر في الشارع،
قتل أخاه إِلْنْياتُو، الذي قبض
أروحا أكثر منه، أهكذا عادَلَ المرَّات؟

إنها أسطورة خناجر
تتوارى في النسيان وئيدا؛
أغنية مآثِر ضاعتْ
ضِمن أخبار بوليسية خسيسة.

هنالك جمرة أخرى، ووردة أخرى متوهِّجة
للرماد الذي يَحفظُهم كاملين؛
هناك يوجد السِّكِّينيُّون العِظام
وثِقل الخَنجر الصامت.

ولو أنّ الخَنجر مُعادٍ أو ذلك الخنجر الآخر،
فقد أضاعوا الوقت في الوحَل،
اليومَ، ما وراء الزمان والموتِ
المشؤوم، يعيشُ أولئك الموتى في الوَحَل.

إنهم في الموسيقى، في أوتار
القيثارة العنيدة والمُتعبة،
التي تَحْبُك في الميلونغا السعيدة
الحفلة وبراءة الشجاعة.

تدور في الفراغ العَجلة الصفراءُ
للأحصنة والأُسُود، وأسْمعُ صدى

تلك التانغوات لأرُولاسْ ولِغْريكو
اللذيْن رأيتُهما يرقُصان على الرصيف.

وفي لحظة تَظهر التانغوات اليومَ معزولة،
لا قبْل لها ولا بعد، تناهض النسيان،
والتي لها رائحة ما خُسِر،
ما خُسِر وما اسْتُنْقذَ.

في الأوتار أشياءُ قديمة:
الفِناء الآخَر واللقاء بالعريش
(خلف الجدران الحَذِرة
يَحفظ السُّورْ خَنْجرا وقيثارة.)

التانغو، تلك الدَّفقة، تلك الشيطنة،
هو سنوات اشتغال تتحدّى؛
والإنسان الذي من غُبار وزمان،
يدوم أقلّ من اللحن الطائش،

إنه زمان فقط. يَخْلق التانغو ماضيا
كَلِرا ووهميا وهو بصيغة ما صحيح،
الذّكرى المستحيلة لموتٍ في
عِراك، في رُكْن بالضاحية.